جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

مناهج الدراسة في الرواية العربية في المملكة العربية السعودية

إعداد الطالبة

عائشة سالم العتيق

إشراف

الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة

رسالة مقدمة لعمادة الدراسات العليـــــــــا

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير

في الأدب قسم اللغة العربية وآدابهـــــــــا

جامعة مؤتة، 2010

الإهداء

إلى أمي وأبي...

إلى عمي وعمتي...

إلى زوجي العزيز...

إلى ابنتي أريام فلذة كبدي...

إلى أشقائي وشقيقاتي...

أُهدي إليكم ثمرة غربتي.

عائشة سالم العتيق

الشكر والتقدير

أبعثها لأهل الفضل، ولكل من ساهم في إنارة دربي.

الشكر والتقدير لأمي وأبي؛ لاحتضانهما ابنتي، ولأنهما شمعتا حياتي السـابقة واللاحقة.

الشكر والتقدير لزوجي، لتهيئته الظروف المناسبة لدراستي.

الشكر والتقدير لأستاذي الفاضل، الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة، على جهوده الكريمة معي، بدءاً من اختيار موضوع الرسالة، وختاماً بالشكل النهائي للرسـالة، الذي بين أيديكم.

الشكر والتقدير للجنة المناقشة. على تكرمهم لمناقشة رسالتي.

الشكر والتقدير لابنتي "أريام".

عائشة سالم العتيق

فهرس المحتويات

الملخص

مناهج الدراسة في الرواية العربية في المملكة العربية السعودية

عائشة سالم العتيق
جامعة مؤتة، 2010

أخذت الرواية السعودية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين في الحضور بشكل لافت للانتباه. فقد حدث تَغَير على المستوى الكمي، والسردي الروائي.

فثمة اتفاق بين النقاد، على أن تاريخ نشأة الرواية السعودية يعود إلى سنة 1930م، وهو العام الذي صدرت فيه رواية التوأمان لعبد القدوس الأنصاري؛ مما يعني أنها أول رواية تظهر في المملكة العربية السعودية، ويمكن القول بأنها أول رواية في الجزيرة العربية بأكملها. من ناحية أخرى، يتفق نقاد الرواية المحلية، على أن رواية " ثمن التضحية" (1959م) لحامد دمنهوري، تمثل مرحلة النضج الفني للرواية المحلية.

وقد لاحظت الأعمال النقدية إدراك عدد من الروائيين السعوديين للتغيرات الاجتماعية، وضرورة التعبير عنها، ورصد المتغيرات التي قادت إليها، فكتبوا مجموعة من الروايات، صوروا من خلالها المجتمع السعودي، ومشكلاته في مراحله المختلفة، وبيئاته المتنوعة بحس واقعي يقظ، حاول أن يرصد بدقة أهم القضايا الاجتماعية التي تخص المجتمع السعودي، وبالتحديد المرأة السعودية.

ومن أهم المناهج التي اعتمد عليها النقاد المنهج الثقافي، ويستمدون آلياته من المنهج الإسلامي، ومن العادات والتقاليد، إلا أن أهم موضوع شغل ذهن نقاد الثقافة هو الثقافة الذكورية، والسلطة الأبوية ضد المرأة.

أما الدراسات الأسلوبية، فتحتل مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة، وقد حصر النقاد دراستهم الأسلوبية للرواية العربية السعودية في ثلاث مناهج أسلوبية، الأسلوبية التعبيرية أو التقليدية، الأسلوبية الإحصائية، الدائرة الفيلولوجية.

Abstract

Methods of Studying Arabic Novel in Saudi Arabia

Aysha Salem Al-Ateeq

Mu'tah University, 2010

In the last tow decades of the 20^{th} century, the Saudi novel came to the fore dramatically whether on the quantitvae or narrative levels.

There was an agreement among critics that the history of the beginning of the Saudi novel went back to the year of 1930 when the "two twins" novel for Ihsan Abdel Qaddous Al- Ansaree was issued. This meant that it the first novel to appear in the kingdom of Saudi Arabia. Therefore, we can say it was the first novel in the Arabian Peninsula as a whole. On the other hand, the critics of the local novel agree that the novel "the Price of Sacrifice" in (1959) for Hamed Al- Damanhouri represents the artistic maturity stage for the local novel.

The critical works noticed the recognition of a number of Saudi narrators for the social changes and the necessity for expressing them and observing the changes which led to them. Thus they wrote a collection of novels, through them they pictured the Saudi society, its problems and its various levels and various environments in a factual alert sense. In fact, they tried to picture precisely the most important social issues that belong to the Saudi society, specifically woman.

Among the most important approaches that critics relied on was the cultural approach whose techniques have been derived from the Islamic approach and the habits and customs. But the most important subject that occupied the culture critics, minds was the culture of masculinity and the parental power against woman.

Concerning the stylistic studies, they hold a distinguished place in the modern critical studies where the critics confined their methodical studies for the Arabic Saudi novel in three stylistic approaches: the expressive or traditional approach, the statically approach and philogical circle.

المقدمة:

حققت الرواية السعودية تواجدها على المستويين المحلي والعربي بجهود الكتاب والكاتبات السعوديون والسعوديات، ويعتبر الفن الروائي في الأدب السعودي، من الفنون الحديثة التي وفدت من لبنان ومصر، والتي كان لها تأثيرها على كتاب هذا الفن في المملكة؛ لذلك حرصت على أن تكون دراستي في مجال الرواية السعودية.

اهتمت هذه الدراسة – مناهج دراسة الرواية العربية في المملكة العربية السعودية- بتعقب مناهج الدراسة في الرواية السعودية، حيث عملت على تصنيف آثار الدارسين للرواية السعودية حسب مناهج النقد القديمة والحديثة. وتهدف هذه الدراسة إلى، التعرف على الروايات العربية السعودية، ذكر نبذة مختصرة عن مناهج النقد التي استخدمها النقاد في الدراسة، تصنيف نقد الرواية على وفق المناهج المتبعة من النقاد.

أما أهم الصعوبات التي واجهت الباحثة، صعوبة توفير المراجع، وبالتحديد مراجع نقد الرواية السعودية، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب منها: أولاً، نفاد هذه المراجع من المكتبات الخاصة، ثانياً، أن معظم هذه المراجع قد طبعت خارج المملكة العربية السعودية.

وقد جاءت هذه الدراسة في أربعة فصول مقدمة، وخاتمة. وقد صـدرتُ كـل فصل بمدخل يتضمن نبذة مختصرة عن المنهج الخاضـع لدراسـة نُقّـاد الروايـة السعودية، فتناولت في الفصل الأول المنهج التأريخي، والدراسات التأريخية للرواية السعودية، واشتمل هذا الفصل على قسمين، القسم الأول اخـتص بنشـأة وتطـور الرواية الذكورية السعودية. والقسم الثاني اختص بنشأة وتطور الروايـة النسـائية السعودية. وتناولت في الفصل الثاني المنهج الاجتماعي، وتطبيقاته علـى الروايـة العربية السعودية، فتناولت في المدخل تعريف المنهج الاجتمـاعي، وذكـرت نبـذة مختصرة عن رواد المنهج الاجتماعي، وعن البنيويـة التكوينيـة. وفـي القـراءة التطبيقية للمنهج الاجتماعي، ذكرت نقاد المنهج الاجتماعي للرواية السعودية، ومنهم محمد العوين في كتابه صورة المرأة في القصة السعودية. وحسن حجاب الحـازمي في كتابة صورة البطل في الرواية السعودية. أما الفصل الثالث فقـد تناولـت فيـه

المنهج الثقافي، والدراسات الثقافية للرواية العربية السعودية، ووضحت في المدخل أهم رواد النقد الثقافي في الساحة الغربية والساحة العربية، ثم تناولت أهم الدراسات الثقافية التي تناولت الرواية السعودية، وكانت جميع هذه الدراسات قد انحصرت حول الرواية النسائية السعودية. وقد ختمت الرسالة بالفصل الرابع، الذي تناولت فيه المنهج الأسلوبي، والدراسات الأسلوبية للرواية العربية السعودية. وقد انحصرت الدراسات الأسلوبية في الأسلوبية التعبيرية، الأسلوبية الإحصائية، الدائرة الفيلولوجية.

أما منهجي في هذه الدراسة فقد اعتمد على المنهج الوصفي، والاستقرائي، والتحليلي.

واعتمدت في دراستي على عدد من المراجع والمصادر، التي من أهمها:

1- لحمداني، حميد، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي.
2- المناصرة، حسين، ذاكرة رواية التسعينات قراءات في الرواية السعودية.
3- الغذامي، عبد الله محمد، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية.
4- الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً.
5- المهوس، منصور صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية.
6- البعول، إبراهيم عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث.
7- المديهش، منى، لغة الرواية السعودية.

مدخل:

لقد أصبح بديهياً أن ثمة عناصر وعوامل متداخلة ومركبة تكتسب أهمية عند النظر في الخطاب الأدبي، وهي وإن لم تكن متزامنة، فإن الإشارة إليها في هذا المهاد يبدو ضرورياً وملحاً لاسيما ونحن نجتهد في دراسة الاتجاهات النقْدية في دراسة الرواية العربية في المملكة العربية السعودية. ولعله من البديهي القول إن الأدب لا يخْلقُ من فراغ وإنما يولد ضمن شروط تاريخية وتحولات اجتماعية زيادة على الحوافز النفسية والتجارب الفردية التي يفْترض أنها تشكل تجارب أدبية متنوعة. إن البعد الثقافي والاجتماعي وما يتصل بالكاتب يشكل العنصر الأول. ومن ثم يأتي الإبداع أو الإنتاج الأدبي بوصفه نصاً يتجلى خطاباً بعد تلقيه، ولا يمكن بحال من الأحوال فصل هذا المحور عن السياق الذي وِلد فيه؛ لأن النص/ الخطاب نشاط بشري وفعل إنساني يكْمن في الثقافة والمجتمع بالقدر الذي نعد فيه الثقافة والمجتمع كامنين في هذا الإنتاج، وربما يأتي العنصر الثالث مواكباً للإنتاج الأدبي أو لاحقاً له في الغالب، وأقصد بذلك النقد الأدبي، فالأفاق التاريخية والاجتماعية والثقافية توجه إلى حد بعيد النقد سواء اتكأ على هذه الشروط التاريخية والاجتماعية ودرس النص الأدبي، أو انطلق من النص نَفْسه ليكشف عن هذه الشروط، وأن يكون مقيداً بما هو خارج النص. ومما تجدر الإشارة إليه هنا وبشكل عام. أن النقد الأدبي متحول متطور تبعاً للتحولات الاجتماعية ولتطور المنتج الأدبي، ويتبين لنا أن ولادة المناهج النقدية إنما جاءت نتيجة لهذه التحولات كأنه وقد كان لولادة أجناس أدبية جديدة في الأدب العربي بشكل خاص أثر جلي في دراسة الأدب، ولاسيما إذا عرفنا أن بعض هذه الأجناس جاء نتيجة للاتصال بالغرب والإفادة في الآداب الغربية؛ مما اقتضى بالضرورة الإفادة من المناهج النقدية الغربية التي شهدت بدورها تحولات حادة في الغرب ذاته، أو تبنيها بشكل لافت.

وفيما يتعلق بالرواية – بوصفها جنساً أدبياً، وهي موضوع هذه الدراسة- فإن الباحثين اختلفوا في الحديث عن أولية الرواية العربية تحديداً، فمنهم من رأى أنها عربية الجذور واستندوا في آرائهم على وجود أشكال متعددة من "السرود" في الأدب العربي، وربما يمثل هذا الاتجاه فاروق خورشيد في كتابه في الرواية العربية:

عصر التجميع؛ إذ رأى في أشكال السرد المختلفة جذوراً للرواية العربية، بالإضافة إلى أن الإنتاج الروائي المعاصر، يصل إلى درجة من الأصالة، تجعل من المذهل حقاً أن يكون هذا الفن وليد عشرات من السنين فحسب[1]. وقد ذهب سهيل إدريس إلى القطع اليقيني بنفي أية صلة بين الفن القصصي والروائي القديم وهذا الفن في أدبنا الحديث[2].

ولعل المتأمل في المحاولات الأولى للرواية العربية كأعمال سليم البستاني "الهيام في جنان الشام" و"سامية"، وسعيد البستاني في "ذات الخدر"، وجورجي زيدان في "جهاد المحبين"، ورواياته التاريخية، وفرح أنطون في "المدن الثلاث" -وفي أعمال كثيرة أخرى[3]- ينتهي إلى نتيجة قوامها أن هذه الأعمال باستثناء التعليمي منها تبدو مهجنة، أسماء شخصياتها عربية، وأسماء الأماكن التي احتضنت الأحداث عربية، بيد أن الأحداث والمسالك لا تكاد تعكس أفقاً اجتماعياً عربياً بمقدار تعبيرها عن الأفاق الغربية المنفتحة، وقد جاءت بعض الأعمال بين بيْن، "فحديث عيسى بن هشام" لمحمد إبراهيم المويلحي أفاد من الثقافة العربية في عنوانه والأسلوب اللغوي، ومن الرواية الغربية في الأسلوب السردي؛ مما جعل بعضهم يعده محاولة طيبة في الجمع بين الأصالة والمعاصرة شكلاً ومضموناً، وقد تميز نقد هذه الأعمال بالاحتفال اللافت بالمضامين دون إغفال الإشارة إلى الهفوات اللغوية أو الشخصيات أو الحبكة، وما ينطبق على الرواية العربية في مصر وبلاد الشام ينطبق على الرواية العربية في المملكة العربية السعودية باستثناء أن الرواية السعودية جاءت متأخرة إلى حد ما. ونحن معنيون هنا بمقاربة مقتضبة لتطور الرواية العربية في المملكة العربية السعودية آخذين بعين الاعتبار الشرط التاريخي والتحولات الاجتماعية،

---

[1] - خورشيد، فاروق، في الرواية العربية عصر التجميع، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1975م، ص 10/9.

[2] - السعافين، إبراهيم، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870م/1967م، دار المناهل، ط2، 1987م. ص 23

[3] - انظر، السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام. وانظر بدر، عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1977م.

ولاسيما بعد تفجر الثروة النفطية التي تركت بصمات واضحة على الحياة الاجتماعية والثقافية والنفسية في المملكة، ويتبع ذلك أن النظر النقدي في الأعمال الروائية بدأ متراخياً ثم تطور فيما بعد مع تطور المجتمع وما نجم عنه من تطور الأدب بشكل عام.

أخذت الرواية السعودية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين في الحضور بشكل لافت للانتباه. فقد حدث تَغَير على مستويين، المستوى الأول: في تزايد التراكم الكمي؛ حيث بدأت وتيرة النشر الروائي تتصاعد دلالة على تغير في المعطيات الاجتماعية والثقافية التي صاحبت عملية تحديث المجتمع في سنوات الطفرة المادية منذ منتصف السبعينيات الميلادية[1]، فهناك ظاهرة – في بداية ظهور الرواية المحلية – مرتبطة بمسألة الكم أو الإحصاء، وتتمثل هذه الظاهرة في اقتصار الكُتاب على تجربة واحدة أو تجربتين، فللأنصاري واحدة، ولمحمد علي مغربي واحدة، ولأحمد السباعي واحدة، ولمحمد زارع عقيل واحدة، ولحامد دمنهوري اثنتان، ولإبراهيم الناصر اثنتان. وهكذا تتساقط التجارب الواحدة تلو الأخرى دون أن تتيح للتطور أو النضج أن يأخذ مجراه من خلال التكرار أو تعميق التجربة.[2] أما المستوى الثاني الذي يلفت الانتباه فهو التطور النوعي للسرد الروائي في هذه الحقبة . وهذا التطور يقاس بطبيعة الحال على ماضي الرواية في المملكة؛ إذ ظلت بطيئة في الأخذ بأسباب التطور في مجال التقنيات السردية الحديثة من ناحية، وفي جرأة التناول للموضوعات ذات الحساسية الاجتماعية والسياسية من ناحية أخرى.[3]

وتعزى ولادة الرواية في المملكة في الثلث الأول من القرن العشرين إلى الأسباب التالية:

أولاً : ضعف النتاج الشعري، وتقليديته.

---

[1]- النعمي، حسن، رجع البصر، قراءات في الرواية السعودية، النادي الأدبي الثقـافي بجـدة، ط1، 2004م، ص7.

[2] - الساسي، عمر الطيب، " دراسات في الأدب العربي السعودي "، مجلة المنهـل، العـدد 7، مايو 1981م، ص 505

[3]- النعمي، رجع البصر، قراءات في الرواية السعودية، ص 7 .

ثانياً: دخول القصة المترجمة إلى العالم العربي الإسلامي، مع ما فيها من تجاوزات.

ثالثاً: ظهور الرواية في بعض البلاد العربية، وإعجاب الأدباء بأساليب كتابها.[1]

أما حين النظر إلى الرواية في المملكة العربية السعودية، فإن الباحث لن يجد صعوبة في تحديد بدء مرحلة النشأة – مثل ما تواجهه الرواية العربية في كثير من الأقطار - فثمة اتفاق بين النقاد، على أن تاريخ هذه النشأة يعود إلى سنة 1930م، وهو العام الذي صدرت فيه رواية التوأمان لعبد القدوس الأنصاري؛ مما يعني أنها أول رواية تظهر في المملكة العربية السعودية، ويمكن القول بأنها أول رواية في الجزيرة العربية بأكملها.[2] وظل هذا العمل "التوأمان" يتيماً لما يقرب من عشرين عاماً بعد كتابته، ولم تظهر أعمال أخرى في ميدان الأدب السعودي، تحتل موقعها في فن القصة، حتى سنة 1948م؛ إذ صدرت "فكرة" لأحمد السباعي، "والبعث" لمحمد علي مغربي، وكان صدورهما بعد مرور ثمانية عشر عاما على صدور التوأمان، وتطور مفهوم الرواية بعد ذلك على يد كتاب مجتهدين، تتابعت أعمالهم مثل: حامد دمنهوري، وإبراهيم ناصر، وغيرهما.[3]

من ناحية أخرى، يتفق نقاد الرواية المحلية، على أن رواية "ثمن التضحية" (1959م) لحامد دمنهوري، تمثل مرحلة النضج الفني للرواية المحلية؛ ولذا فإن الفترة الزمنية بين 1959/1930م، تعتبر مرحلة النشأة لفن الرواية في المملكة العربية السعودية. لكن هذه الفترة تأخذ مسميات مختلفة عند النقاد المحليين[4]، فبينما نجد الشنطي يطلق عليها مسمى مرحلة المخاض[5]، نجد أن الباحث نفسه يطلقُ على

---

[1] - القحطاني، سلطان، " الرواية السعودية ومنهجية الخطاب النقدي "، الرواية بوصفها الأكثـر حضورا، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط 1، 1424هـ، ص125

[2] - السبيل، عبد العزيز، " مرحلة النشأة في الرواية السعودية "، ضمن بحوث المؤتمر الثـاني للأدباء السعوديين، جامعة أم القرى، 1419هـ، ص 379

3 - غازي، خالد، " ملامح بدايات الرواية السعودية "، مجلة المنهل، العـدد 510، نـوفمبر / ديسمبر 1993م، ص 70

4 - مرحلة النشأة في الرواية السعودية، ص 379.

5 -الشنطي، محمد صالح، في الأدب السعودي وفنونه واتجاهاته ونماذج منـه، دار الأنـدلس للنشر والتوزيع، حائل،ط 1، 1995م. ص 515 .

هذه الفترة في كتاب آخر له مسمى "الإرهاصات والبشائر"[1]. أما الحازمي فينظر إلى المرحلة من منطلق المضمون ليسميها الرواية التعليمية الإصلاحية.[2] بينما نجد السيد يصف هذه المرحلة باسم المحاولات الأولى.[3]

والمتتبع للرواية السعودية يلحظ أنها بدأت إصلاحية وانتهت كاشفة ومتقاطعة مع الواقع، وأقل مثالية في نظرتها للمجتمع. كما أن المراقب لا بد أن يلاحظ أن الرواية التي بدأت توفيقية في رؤيتها، مهادنة في تقديمها للواقع إصلاحية في رسالتها، كانت أقل حضوراً من الناحية الفنية. أما في لحظة صبوتها وبحثها عن فهم تركيبة المجتمع، وتركيزها على أزمة الفرد وقلقه في مجتمع محافظ، وقدرتها على حشد الإثارة والاختراق، فقد اتسمت بتطور فني ملموس، غير أن هذه الجرأة النسبية التي وصلت إليها الرواية في السنوات الأخيرة حرمتها من الانتشار داخل البلاد. فكثير من الروايات صدرت في الخارج إما لضعف سوق النشر، وعدم قدرة المؤسسات الثقافية من ناحية، والرقابة على تقبل الطرح الروائي الجديد من ناحية أخرى.[4]

أما التعامل النقْدي مع الرواية المحلية، فقد بدأ بمناوشات نقدية فيها عنف وإسفاف قامت بين العواد ومن أسماهم بالعبادقة نسبة إلى عبد القدوس الأنصاري، فحين كتب العواد مقالته النقدية (فن الرواية قصة مرهم التناسي)، وأحصى على الرواية الثانية للأنصاري عشر مخالفات لأصول الفن الروائي ومقوماته الفنية، تصدى له أنصار عبد القدوس، فعاد يفصل القول في تلك النقاط، ويمعن في الاستخفاف والتجهيل في مقالة (عود على قصة مرهم التناسي)، ثم كتب مقالة أخرى بعنوان (الرد على زوبعة مضحكة) تناول فيها روايتي الأنصاري. والمقالات الثلاثة

---

1 - الشنطي، محمد صالح، فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط 2، 2003م، ص 59 .

2 - الحازمي، منصور، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم، الرياض، 1981م، ص 40.

3 - ديب، السيد محمد، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط2، 1995م، ص 29

4 - النعمي، رجع البصر، ص 15

تمثل أشد المعارك عنفاً، وإسفافاً، وتنابزاً بالألقاب، ثم هي لا تخلو من لمحات فنية وموضوعية ضئيلة تعد بداية نقدية جيدة لو خلت من هذه المهاترات.[1] هذا الأمر أدى إلى ظهور مدرستين، المدنية بزعامة عبد القدوس الأنصاري، والمكية بزعامة محمد حسن عواد[2]. أما مناهج دراسة الرواية والقصص الطويلة فتعتمد أول ما تعتمد على دراسة مادتها وخطة سيرها، من حيث السياق الذي يصور الشخصيات والأخلاقيات والعواطف التي تعرض الحياة بصورة مهذبة، ويجب أن تكون الخطة منطقية معتمدة على صفات ملائمة لشخصيات الرواية أو القصة، والتي من خلال عرضها يحقق المؤلف غايته من كتابة هذه الرواية أو تلك القصة، وغايته هي تهذيب وتقويم الحياة الإنسانية بصورة ممتعة مقبولة تبعث العواطف القوية التي يشترك فيها أفراد المجتمع عامة[3]. وقد تعددت وتباينت مناهج دراسة الرواية المحلية، ويعود ذلك إلى مفهوم النقاد لطبيعة هذا الفن، ولأسلوب البناء الذي يصطنعه الكاتب في تشكيل أعماله الروائية، فالعمل ذاته يملي على الناقد الطريقة التي يتعامل بها نقدياً، فالإبداعات الروائية التجريبية التي طغت موجتها مؤخراً لا يمكن أن تعالج بالمنهج النقدي الواقعي الأيدلوجي الذي يرى في العمل الفني إدراكاً إجمالياً للواقع بشموليته واتساعه؛ لذا لابد من التماس سبل جديدة لفض مغاليق هذه الأعمال، كذلك فإنه من غير الممكن التعامل مع الروايات التقليدية بالمناهج النقدية الحديثة التي تغرق في البحث عن مداخل فهم النصوص وتحليلها، وتجهد في الجدولة والإحصاء؛ لأن مثل هذه الروايات قريبة التناول سهلة المأخذ تسلمك مكوناتها منذ أول قراءة. وفي إطار التعامل مع الرواية المحلية، فإنه ليس بمقدورنا تحديد منهج نقدي صارم لنقد الأعمال الروائية، فهي تتفاوت تفاوتا واسع النطاق، وهي في مجملها ذات بنية بسيطة في معمارها الفني لا تلزم الباحث أو الناقد

---

1 - الهويمل، حسن بن فهد، " مدخل لدراسة الحركة النقدية في المملكة العربية السعودية، نقـد القصة والرواية "، مجلة الفيصل، العدد 236، يونيو / يوليو / 1996م ص 71.

2 - القحطاني، " الرواية السعودية ومنهجية الخطاب النقـدي "، الروايـة بوصـفها الأكثـر حضورا، ص 130

3 - البغدادي، مريم، المدخل في دراسة الأدب، الكتاب الجامعي، جدة، ط1، 1982م، ص 58

بالتنقيب عن أدوات مميزة للتحليل؛ وذلك لأنها مازالت غضة الإهاب تقتضي منا التسامح كثيراً إزاء بعض القيود والقوانين، فإذا كان توفر السلامة شرطا أساسيا في أي عمل أدبي فإن الوحدة العضوية التامة التي هي مناط الجمالية ومحورها تتعرض في كثير من الأعمال إلى شيء من الخلل، كما أن التوفر على الهموم الفردية والانهماك في تمثلها والتعبير عنها، يمكن قبوله على الرغم من ضرورة التعبير عن رؤية اجتماعية أو فكرية تتجاوز الذاتية المحضة في العمل الروائي، وكذلك فإن التعويل على المصادفات والمفاجآت في تطوير الأحداث وتنميتها يشكل آلية الحركة في بعض الأعمال الروائية المحلية، مما يجعل السياق بعيداً عن المنطق، لا يخدم إلا رؤية الكاتب الذاتية، ولا ينفذ إلا رغباته، ولا ينقذه من المآزق الفنية التي يقع فيها على حساب تماسك العمل وجديته. كذلك فإن الشخصيات في بعض الأعمال لا تسلك سبيل التصور الطبيعي وفقا للحوافز المتاحة، ولكنها تخضع لتغيرات مفاجئة وجذرية، دون أن يكون هناك مبرر قوي لمثل هذه التغيرات التي تذعن لرغبة المؤلف الخاصة[1]. ومهما يكن من شيء فإن الجهود النقْدية التي عالجت الرواية العربية في المملكة تطورت، كما أَسلَفْنا، مع تطور الأعمال ذاتها، زيادة على تحول الظروف الموضوعية السياسية والاجتماعية، مما جعل النقد – ولاسيما في المراحل الأولى- ينْحو منْحى تاريخياً وتأريخياً في الآن نفسه. ثُم تطورت مناهج النقْد بعد ذلك بما يتلاءم وتطور الرواية من زاوية، واكتساب الدارسين خبرة نقدية ناضجة من خلال الاتصال بالحركة النقْدية العربية والغربية من زاوية أخرى. ولعل ذلك يذكر دائماً بدور المؤسسات التعليمية وخاصة الجامعات في توجهها إلى ابتعاث طلبة دراسة الأدب إلى الخارج.

---

[1] - الشنطي، فن الرواية، ص 43

الفصل الأول
المنهج التأريخي

استحوذت فكرة التأريخ للرواية العربية في المملكة العربية السعودية على أذهان كثير من النقاد في المملكة وخَارجها؛ فأخذ هؤلاء النُقاد يقسمون مسيرة الرواية ورحلتها ضمن مجموعة من المراحل، كما أفرد بعضهم دراسات أو فصولاً من دراسات للرواية النسوية بوصفها جنساً أدبياً له مواصفاته ومضامينه. ويلاحظُ منذ البداية أن ثمة خَلْطاً في مناهج درس الرواية، وجاءت كثير من الدراسات متبنيةً غير منهج في آن واحد، مما أفضى إلى اضطراب في استيعاب المناهج ولاسيما في البدايات، فمزج النقاد في تأريخهم للرواية المضامين بالسياقات التاريخية والاجتماعية، وارتبطت دراسة الموضوعات بالخارج التاريخي والاجتماعي أكثر من ارتباطها بالنص ذاته، فتأرجح النظر النقْدي بين السياقية والنصية، وإن كان التعويل على مفردات النص متواضعاً؛ لأن النص خضع، نقدياً، لمتطلبات القيم والعادات والظروف الخارجية، فلم ينْظر إليه إلا من خلال هذه المتطلبات المسَبقة؛ مما جعل النقد يتجلى عندئذٍ نقداً أيديولوجياً فكرياً يقيس مدى انعكاس منظومة القيم في النصوص، فيحكم على جودة النص من عدمه من خلال ما ستقر في وعي المجتمع الذي يفْترض أن تُعبر عنه الأعمال، وهذا لا يعني أنهم لم يحاولوا -إلماحاً- خَلْق رابطة بين المضامين التربوية التعليمية والأخلاقية، وظروف التحول في القيم ذاتها، أي تاريخ مسيرة المجتمع، ومن هنا حدث الاضطراب المنهجي على نَحوٍ أصبحت معه منْهجةُ الدراسات الأولى أمراً صعباً، وقد رسخ ذلك خلو كثيرٍ من الدراسات من المقدمات التنظيرية التي تسمح للنقاد بالولوج إلى التحليل. بيد أن الباحثة ترى شيئاً من صلة الرحم بين النقد الموضوعاتي – ويقصد به هنا المضامين والأيديولوجيات- والنقد التاريخي الذي يخضع النص لظروف البيئة والعصر... لكن اللبس يتضح هنا من الخلط بين المناهج، فمرة ينظر الباحث إلى المضمون بوصفه مفردة تاريخية اجتماعية، ومرة أخرى ينظر إليها بوصفه مفردة نصية لها عناصر تشكيلها اللغوية والجمالية. ولعله من النادر أن نظفر بمقولة نقدية تعالج أشكال

التعبير أو بناء النص دون إخضاع ذلك إلى معايير خارج النص، ومهما يكن فإن البحث يتطلب النظر في مراحل تطور الرواية على النحو الذي أورده النقاد.

تتبع مجموعة من الدارسين مسيرة الرواية السعودية ضمن ثلاث مراحل أو محطات. فيما يتعلق بالروايات التي كتبت بأقلام كتاب ذكور:

المحطة الأولى: (1930م – 1959م ، 1349هـ - 1378هـ).

يبدو أن ثمة إجماعاً بين النقاد -باستثناءات قليلة- على أن الفترة الواقعة بين سنتي 1930- 1959هـ/ 1349- 1378هـ تشكل ولادة الرواية العربية السعودية، وقد وقف بعض النقاد على هذه المرحلة من زاويتين، الزاوية الأولى تتصل بالمضمون؛ فقد لفت انتباههم هيمنة الوعظ والإرشاد على أعمال هذه المرحلة، وكيف أن هذه الأعمال انتصرت للجانب المضموني على نحو يواكب ويمثلُ القيم السائدة؛ فأصبحت الرواية منبراً إصلاحياً مباشراً، أما الزاوية الثانية فتتصل بالجانب الفني، بيد أن النظر إلى هذا الجانب جاء مقتضباً وعلى استحياء، ولم يوضح منَاحي القصور الفنية من حيث البناء واستثمار تقنيات السرد، ومع ذلك فإن البدايات جاءت – كما يرى هؤلاء النقاد- تلبية لحاجات العصر وتشمل المرحلة التاريخية، أي أنها جاءت تعليمية؛ لأن المجتمع كان بحاجة إلى ذلك.

يؤرخ النعمي للمرحلة الأولى بقوله:" ولقراءة الرواية ضمن تطورها التاريخي، تأتي تجربة عبد القدوس الأنصاري[*]التوأمان التي صدرت في عام(1930م) بوصفها استهلالا لمسيرة الرواية المحلية، من حيث استخدامها للسرد بوصفه منبرا للإصلاح.

---

[*] - ولد عام 1324هـ وتوفي عام 1403هـ، عمل بعدة وظائف في مكة والمدينة وغيرها من المدن، وأهم عمل قام به إصدار مجلة المنهل في عام 1355هـ بالمدينة، ثم نقلت إلى مكة فجدة ولا زالت تصدر حتى الآن . للاستزادة انظر موسوعة الأدباء والكتـاب السـعوديين خلال مائة عام من 1319هـ، 1419هـ، إعداد أحمد سعيد بن سـليم، ط2، 1420هـ ـ، النادي الأدبي بالمدينة المنورة، القسم الأول، ص 44.

ولم تخرج أعمال تلك المرحلة من أمثال فكرة (1948م) لأحمد السباعي*، والبعث (1948م) لمحمد علي مغربي* عن هذا النهج، حيث طغى عليها المنحى الإصلاحي والتربوي دون اهتمام أو بالأصح دون دراية كافية بمقتضيات الفن الروائي "[1]. وإذا كان الناقد يأخذ على الكتاب قلة درايتهم بمقتضيات الفن الروائي، فإن ناقداً آخر هو الشنطي يحاول تَسويغ هذا الضعف الفني بالاتكاء على الثيمات أو المضامين، كما يلْمح إلى الأهداف التي يراها الروائي، يقول: ولكن لا بد من أن نشير إلى مسألة بالغة الأهمية، وهي أن هذه الروايات التعليمية جاءت تلبية لحاجات عصرية، وكانت إرهاصاً لبزوغ فجر الفن الروائي وتمهيداً لتقبله، وتهيئة لنفوس المتلقين[2].

ويربط بكري شيخ أمين بين موقف القراء وتطور الرواية من زاوية قدرة الرواية على تمثيل الهموم الجماعية والتعبير عن الأخلاق والمجتمع والحياة أو كما يقول: إن المحاولات الأولى التي كتبها القصاصون لقيت زراية القراء واحتقارهم ولم يقيض لها أن تدخل الأدب إلا من الباب الضيق، حين ارتضت أن تكون أجيراً للنقد الاجتماعي، قبل أن تصبح سيدة الألوان الأدبية، وكان الإصلاح الاجتماعي هو حصان طروادة الذي أدخلها حصن الأدب. ما دخلت لأنها أحداث تركض في ميدان النادرة والسلوى أو الفن والحياة، ولكن لأنها حملت القيم الفكرية الاجتماعية لدى المجتمع الجديد، وعبرت عن المفهومات الحديثة عنده، في الأخلاق، والمجتمع، والحياة؛ ولعلها _ لهذا السبب _ لقيت القبول لدى القراء، وفتح أمامها الباب

* - ولد بمكة المكرمة عام 1323 هـ وتوفي عام 1404هـ، أسس السباعي جريدة الندوة في مكة المكرمة ولازالت تصدر حتى الآن، ثم مجلة قريش، ودار قريش للنشر في مكة . انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام 1319هـ 1419هـ، القسم الثاني، ص 177.

* - ولد في مدينة جدة عام 1332هـ، وتوفي بها عام 1417هـ، تنقل بين العديد من الوظائف، ثم تفرغ للكتابة والتأليف منذ بداية العقد الأول من القرن الخامس عشر الهجري . انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام 1319هـ 1419هـ، القسم الرابع ص 143.

1 - النعمي، رجع البصر، ص 8

2 - الشنطي، فن الرواية، ص 62

الموصد[1]. وهذه النظرة للرواية يسودها الكثير من الازدراء والدونية مقارنة بالفنون الأدبية الأخرى كالشعر فن العرب الأول، والمقالة فن الصحافة المزدهرة، كما كان يسودها كثير من الخلط بين الرواية بوصفها فناً مستقلاً له أصوله وقواعده، والقصة القصيرة والمسرحية اللتين كان يطلق عليهما - خطأ – مسمى رواية.[2] وهذا الخلط بينها وبين المسرحية والقصة القصيرة لم يكن شائعاً في البلاد السعودية وحدها ، بل كان شائعاً – أيضاً – في الدول العربية المجاورة[3].

ويعتقد الحازمي أن إدراك الكتاب لأهمية الرواية في العصر الحديث، وقدرتها على استيعاب القضايا المعاصرة، والتعبير عنها وتصويرها بدقة وشمول تفوق قدرة الشعر، مع إمكانية تحميلها بما يريدون إيصاله إلى المتلقي من أفكار ومثل، هيأ الناس لتقبل الرواية من خلال كتاباتهم في الصحف المحلية، داعين الأدباء إلى الإقبال على كتابتها، فأصدر عبد القدوس الأنصاري رواية التوأمان 1930م، ويمثل هذا العام ولادة أول رواية سعودية[4].

وعلى الرغم من اتفاق النقاد على أن التوأمان تعد الرواية الأولى كما يرى حسن النعمي، وعبد العزيز السبيل، فإن منصور الحازمي يعد ثمن التضحية لحامد دمنهوري عام 1959م أول رواية فنية صدرت في المملكة السعودية، أما الروايات السابقة وهي التوأمان وفكرة والبعث فهي روايات تعليمية، والروايات التعليمية لا يمكن إدراجها في إطار الرواية بمفهومها المعاصر؛ لأن تاريخنا القديم حافل بهذا

---

1 - أمين، بكري شيخ، الحركة الأدبية في المملكة العربيـة السـعودية، دار العلـم للملايـين، بيروت، ط 15، 2006م، ص 463

2 - الحازمي، حسن، واليوسف، خالد، معجم الإبداع الأدبي في المملكـة العربيـة السـعودية الرواية مدخل تاريخي دراسة ببليوجرافية ببلومترية، نادي الباحة الأدبي، ط 1، 1429هـ ـ ص 18

3 - القحطاني، سلطان، الرواية في المملكة العربية السعودية، نشـأتها وتطورهـا : دراسـة تاريخية نقدية، دار المؤلف، الرياض، ط1، 1998م، ص 6

4 - الحازمي، حسن، البطل في الرواية السعودية، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2008 م، ص 9

النمط من القصص، ولعل المقامات أبلغ شاهد على ذلك[1]. وهو في حكمه هذا يتكئ على معايير فنية جمالية، تماماً كما فعل محمد حسن عواد الذي رأى أن رواية التوأمان لم تصادف رواجاً في الطبقات الأدبية الممتازة، وعند الشباب المثقف؛ لأنها خالية من كل مقومات الفن الروائي الجيد، الذي يجتذب النفوس ويلقح العقول، على ما فيها من ثقل الوطأة وضعف الفكر وتفاهة الموضوع، وفقدان الاستقصاء، وبتر الفكرة، وحشو اللفظ، ورداءة المعنى، وكان في عزمنا أن ننقدها حين ظهورها، ولكنا تركناها تموت بنفسها وبفعل الحياة القوية التي لا تقبل إلا القوي، وهي تمثل أدب صبيان[2].

وتتواتر هذه الذبذبة بين الشكل والمضمون، أي بين فنية العمل ومحتواه عند بعض النقاد الذين درسوا أولية الرواية السعودية، فالسيد ديب يقْصي الاحتفال بالجانب الفني البنائي عن هذه الرواية التوأمان، فليس في هذا العمل – كما يرى- تصوير للأحداث والربط بينها، وإبراز الشخصيات في نموها أو تسطحها، ويكتفي بالانتهاء إلى أنها محاولة قصصية وعظية[3]، في حين نرى أن سلطان القحطاني ينشغل ببعد التجنيس؛ فيستبعد أن يكون هذا العمل رواية بقطع النظر عن ذكر كلمة رواية التي كتبها الأنصاري على غلاف العمل أول رواية ظهرت في الحجاز، ويبرر القحطاني إدراج هذا العمل في كتابه الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها 1930/1989م، دراسة تاريخية نقدية اتكاء على القيمة التاريخية لهذا العمل؛ لأن القحطاني كما هو واضح من العنوان، ينهج النهج التأريخي على الأغلب، بيد أن القحطاني يعزو التسمية أيضاً إلى جملة من الأسباب منها اهتمام الكاتب بالقصة (الحكاية) بشكل عام، ويورد احتمالاً يعتمد على نية الكاتب الذي يرى أنه لم يقصد تقديم رواية بالمعنى الذي استقر في أذهان النقاد، رواية أصبحت فناً له أصوله ومقوماته فيما بعد[4]. وإذا كان القحطاني قد ألمح إلى عدم قصد الكاتب

---

1 - الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، ص 36

2 - عواد، محمد حسن، أعمال العواد كاملة، دار الجيل، القاهرة، 1990، ج1، ص 433

3 - السيد محمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، ص 34.

4 - القحطاني، الرواية في المملكة العربية نشأتها وتطورها 1930م /1989 م، ص 71

الأنصاري إنتاج عملٍ فنيٍ، فإن نقاداً آخرين أشاروا بصراحة إلى وجوب ربط الإنتاج بالشرط التاريخي، وما يتضمنه من أبعاد سياسية واجتماعية؛ ليكتسب عندها قيمة تاريخية، فخالد غازي مثلاً يعترف بوجود بعض المأخذ الفنية على التوأمان مقارنة بالرواية الفنية الناضجة، ولكنه يرى - محقّاً أن المقارنة تبدو غير عادلةً، لأن العمل الفنّي يقاس بما أضافَه في ميدان إبداعه في زمنه، ويحاول الناقد تسويغ رؤيته على نَحوٍ يشي باستيعاب معطيات البيئة والعصر والشروط الموضوعية التي ولد العمل في حضنها، فيقول: وفي رائي أنها " التوأمان" أكثر اقترابا من روح الفن الروائي؛ لتناولها فترة زمنية كبيرة هي منذ ولادة التوأمين إلى حصول رشيد على الدكتوراه، ووفاة فريد في باريس، كذلك تنوعت الأمكنة والأزمنة التي تعرضت لها، كل هذا من صفات وخصائص الفن الروائي، وبقى أن أجزم أن التوأمان هي اللبنة الأولى في صرح الرواية في الأدب السعودي الحديث[1].

ويذهب الشنطي إلى أبعد من ذلك عندما يرى أن الأنصاري كان على وعي بفنية الرواية، ولكنه فضل أن ينشغل بالمضامين رداً على التيارات الغربية الوافدة، ومن الصواب القول إن ثمة هفوات في رواية التوأمان؛ إلا أن ما يغفر ذلك هو ما يغفر ذلك هو ما خطه الكاتب من اعترافات في مقدمته حول افتقار روايته إلى بعض قواعد الفن الروائي، وهذه الدلالة تكمن في وعي الكاتب بهذا الفن واطلاعه على أصوله، ومعرفته بقواعده وبطبيعته وأهميته مما يشكل إرهاصاً حقيقياً بظهوره في تربة الأدب المحلي. والأهم من ذلك أن الدافع الحقيقي وراء تأليف الكاتب لهذه الرواية، لم يكن إظهار عضلاته الإبداعية، بقدر ما كان جانب إصلاحٍ[2] فقد عبر الأنصاري عن ذلك بصراحة عندما قال:" فغير خاف ما جلبته المدنية الحديثة على الشرق عامة، وعلى العالم العربي الإسلامي خاصته من آفات فتاكة ودواه دهياء ... مما كاد يودي ببنياننا الاجتماعي من أسه، ويقضي على كياننا الخلقي من رأسه ... ويقول أيضاً : وكان حقاً على الشرق عامة، وعلى هذا العالم العربي خاصة بعد أن بدأت نهضاتهما الحديثة أن ينظما حملة دفاعية تقاوم تيار هذا السيل الجارف وتوقفه

---

1 - غازي، ملامح بدايات الرواية السعودية، ص 80 /81

2 - الشنطي، فن الرواية، ص 62

عند حده، وذلك بمقابلة الإبرة بسنان أختها! ولكن مع كل أسف فقد ظل رجال التربية والأخلاق منا مكمومي الأفواه إلى أمد بعيد حتى تفاقم الخطب، وأوشك الخرق أن يتسع على الراقع ... تلك وجهة نظري في كيفية صد تيار حملة الإفساد الأخلاقية المتفجرة من براكين حضارة الغرب الحاضرة.!"[1]

ويضاف إلى ذلك رؤية بكري شيخ أمين الذي ربط أيضاً بين الظرف الموضوعي/ التاريخي، والإنتاج الأدبي من خلال إشارته إلى أصالة عمل الأنصاري (وليس تأصيل الفن) من حيث كونه إنتاجاً عربياً يلحقه الغبن إذا ما قُورن بالرواية الغربية أو نظر إليه وفق مقاييس حديثه، ولكنه في الآن نفسه يشكل بداية طيبة في عصرها لولادة الرواية السعودية وتطورها، وفي لغة الناقد: " هذه الحصيلة الأولى – من القصص – لم تكن ترجمة من الأدب الغربي، ولم تكن تعريبا كما كان شأن القصص الأولى في البلاد العربية الأخرى، إنما كانت عربية البذار والأرومة، نَسغُها ونسيجها مستمدان من الشمس العربية والأرض السعودية. وإذ كان من الغبن، وتطفيف الموازين أن نقيسها بالمقاييس الحديثة، وأن تحمل القصص الأولى على الجري في شوط واحد مع القصص الأخيرة، فالقصاصون مسلمون جميعاً، لم يخرجوا من حدود بلادهم إلا لزيارة، أو عمل سريع. ومعظمهم لا يتقنون لغة أجنبية واحدة، وكانت غاية القصة عندهم الوعظ الاجتماعي، أو إلى التنديد بعادات ضارة، وتقاليد بالية. ولم تكن القصة شحنة فنية، ولا قطعة من الحياة، ولا إنتاجاً بديعياً، ولكن مجموعة من المقالات، وخطب ومواعظ، يجري خيط الرواية بينها حادثا بعد حادث، وكأنما ابتكر ليلصق بعضها ببعض، حتى تخاص في النهاية إلى مغزى لابد أن ينص عليه الكاتب، ولا بد أن يكون انتصاراً للخير أو الفضيلة."[2]

وفي رأي البحث الحالي أن ثمة محاولة أخرى ظهرت بعد التوأمان بعام تقريباً، وهذه المحاولة لصالح سلام عام 1931م- 1350هـ بعنوان "فتاة البسفور"[3]، وبعد

---

[1] - الأنصاري، عبد القدوس، رواية التوأمان، دار مجلـة المنهـل للصـحافة والنشـر، ط 3، 1994م، مقدمة الكتاب.

2 - أمين، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ص 464

[3] - الحازمي، واليوسف، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، ص 19

خمس سنوات من ظهور التوأمان ظهرت محاولة محمد الجوهري 1935م-1354هـ بعنوان "الانتقام الطبعي"، التي يرى عبد العزيز السبيل أنها تستحق أن تكون تاريخاً لبدء الرواية المحلية[1]. بينما يعتبر القحطاني رواية الانتقام الطبعي لمحمد الجوهري، من الروايات التي ظهرت بين الفترتين الفنية والتعليمية، والتي لم يوجد فيها شيء من شروط الرواية[2]. وبعد عام 1935م هدأت أقلام الروائيين السعوديين، واستمر هذا الهدوء ثلاثة عشر♦ عاماً حتى عام 1948م – 1368هـ حين صدرت رواية فكرة لأحمد السباعي، وبعدها ببضعة أشهر صدرت رواية البعث لمحمد مغربي. ويعتبر بكري شيخ قصة فكرة لأحمد سباعي أولى المحاولات القصصية المحلية. وفي عام 1950م – 1370هـ صدرت محاولة أخرى وهي الزوجة والصديق لمحمد عمر توفيق♦، وبعد خمسة أعوام صدرت

1 - السبيل، "الرواية المحلية : رؤية في مرحلة النشأة " الرواية بوصفها الأكثر حضوراً، ص 90

2 - القحطاني، " الرواية السعودية ومنهجية الخطاب النقدي "، الرواية بوصفها الأكثر حضوراً، ص 131/ 132

♦ - لقد ذكر الحازمي واليوسف في كتابهم معجم الإبداع الشعري : إن مدة الصمت استمرت أربعة عشر عاماً، وبعد حسابي للمدة من عام 1935م حتى عام 1948م وجدتها ثلاثة عشر عاماً .

♦ - محمد توفيق، ولد بمكة عام 1337هـ، تولى عدة مناصب حكومية، ثم عين وزيراً للمواصلات، واستمر في هذا المنصب حتى أحيل على التقاعد حيث تفرغ لقضايا الأدب والفكر والتأليف . انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام 1319هـ / 1419هـ، القسم الأول ص 146

محاولة أخرى بعنوان سمراء الحجازية لعبد سلام هاشم حافظ♦، وفي عام 1377هـ صدرت رواية إبتسام لمحمود عيسى المشهدي♦[1].

ويذكر الحازمي أنه لم يبق من هذه الروايات سوى "التوأمان" و"فكرة" و"البعث" أما بقية الروايات فشبه مفقودة يقول:" فإذا ما أجلنا النظر لم نستطع أن نوقفه إلا على ثلاثة أعمال منها، وهي: "التوأمان" و"فكرة" و"البعث"، أما بقية الأعمال فإنها ستتساقط واحدة إثر الأخرى، ففتاة البسفور، والانتقام الطبعي شبه مفقودتين، فلا أحد من النقاد ذكرهما سوى على جواد الطاهر، وهذا الأخير قال بأنهما ذكرتا له، ولم يقف عليهما بنفسه، وقد حاولت جاهداً أن أجدهما، وبحثت عنهما في جل المكتبات التي يمكن أن توجدا فيها، ولكني لم أتمكن من العثور عليهما. أما قصتا الزوجة والصديق، وإبتسام فهما بعيدتان كل البعد عن البيئة السعودية، وتنتميان إلى بيئة أجنبية، أما سمراء الحجازية فإن فيها من المبالغات والأحداث المفتعلة، والمآسي التي تُمسك بتلابيب بعضها، والرومانسية الساذجة ما يبعد بها عن أرض الواقع، ويثير سخرية القارئ".[2] وإذا كان الحازمي ذكر أن رواية الانتقام الطبعي لم يذكرها أحد من النقاد سوى على جواد طاهر، نجد السبيل يورد نصا من جريدة صوت الحجاز يذكر في سياقها رواية الانتقام الطبعي يقول: وينْقَل عن جريدة صوت الحجاز العدد 160، في 1354/3/9 هـ، الموافق 11 يونيو 1935م ما نصه أهدانا محمد نور الجوهري، خريج المدرسة الفخرية، وأحد المعلمين بفرعها في الفلق

♦ - ولد عبد السلام بالمدينة عام 1347هـ، وتوفي عام 1415هـ، وهو شاعر رقيق العبارة سلس التعبير واضح التصوير الأدبي، وفي النثر ذو أسلوب سلس متميز بالصدق في التعبير . انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام 1319هـ/ 1419هـ، القسم الأول ص 247

♦ - ولد بالمدينة عام 1355هـ، مارس الكتابة في القصة والرواية والمسرحية بالإضافة إلى نظم الشعر، قال عنه سحمي ماجد الهاجري : كان سلس الأسلوب ويعتمد كثيراً على حديث النفس للشخصيات واستنطاق معاناتهم . انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام 1319هـ/ 1419هـ، القسم الرابع ص 116

[1] - أمين، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ص 464

[2] - الحازمي، البطل في الرواية السعودية، ص 15، 16

رواية بهذا الاسم – الانتقام الطبعي- وضعها حديثاً، يخدم بها ناحية مهمة من نواحي الأخلاق، وهي في 39 صفحة من القطع المتوسط على ورق أبيض صقيل، وتطلب من مؤلفها الفاضل[1]. كما يذكر يحيى محمود ساعاتي قصة الانتقام الطبعي في كتابه الأدب العربي في المملكة العربية السعودية، ويشير إلى أن مؤلفها محمد نور الجوهري، وأنها طبعت عام 1354هـ.[2] وأضم صوتي كباحثة إلى صوت السبيل والساعاتي، وأقول أنني وجدت هذه الرواية في مكتبة الملك عبد العزيز العامة بالرياض.

وعلى الرغم من أن هذه المحطة قد استمرت تسعة وعشرين عاماً، فإنها كانت قليلة الإنتاج رغم المدى الزمني الطويل الذي استغرقته، وأن هذا النتاج القليل جداً والذي لا يتجاوز ثمانية أعمال لم يكن محتفياً بقواعد الفن الروائي، بل إن أغلب هذه المحاولات كانت أقرب في بنائها إلى القصص الشعبي منها إلى الرواية[3]. بل إن أصحابها لم يسموها روايات باستثناء الأنصاري، الذي كتب على غلاف "التوأمان" رواية أدبية علمية اجتماعية[4]. ومن أهم سمات هذه المحطة، أنها تمتاز بأسلوب أدبي رائع، ووصف للصورة الفنية والأخيلة المجنحة، واختيار متقن للألفاظ تعجب هواة الأساليب العربية الرفيعة، فيهتزون لقرأتها، ويقرأها هواة القصة الفنية، فلا تثير فيهم الحماسة ولا الانفعال بل لا تشدهم إلى ملاحقة حوادثها؛ لأنها بحد ذاتها تفتقد هذه الجاذبية وتخلو من هذا الإغراء، وربما أثارت نهايتها فيهم الرغبة في الابتسام لتكلفها ومجافاتها للطبيعة الإنسانية[5].

---

1 - السبيل، الرواية المحلية: رؤية في مرحلة النشأة، الرواية بوصفها الأكثر حضوراً، ص 88

2 - ساعاتي، يحيى، الأدب العربي في المملكة العربية السعودية: ببليوجرافيـا، دار العلـوم، الرياض، 1997م، ص 121

3 - الحازمي، واليوسف معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، ص 20

4 - الحازمي، البطل في الرواية السعودية، ص 16

5 - أمين، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ص 473، 474

المحطة الثانية 1959م – 1980م – 1378هـ - 1400هـ:

وقد بدأت هذه المرحلة في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وفي مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، وبالتحديد حين عاد الشباب السعودي الموفدون لاستكمال دراساتهم العليا في الخارج إلى بلادهم مزودين بالثقافات المختلفة، وكثير منهم قد أتقن لغة أجنبية، أو أكثر. وفي الوقت نفسه قد ازدحمت آلاء الحضارة في المملكة، وتوطد الاستقرار، وأخذت القصة مكانها اللائق[1].

وأجمع النقاد على أن رواية "ثمن التضحية" لحامد دمنهوري[♦] عام 1959م - 1378هـ، تعد نقطة تحول في مسيرة الرواية السعودية، وعلامة فارقة في رحلتها، بما حققته من فنية عالية، وتماسك في البناء، وحرص على تحقيق المقاييس الفنية المعروفة للفن الروائي، ولذلك عدها النقاد أول عمل فني في الرواية السعودية ورأوها ممثلة للبداية الحقيقة لها، وسجلوا بظهورها بداية مرحلة جديدة من مراحل تطور الرواية في المملكة العربية السعودية[2].

فثمن التضحية تُذكر الشنطي بثلاثية نجيب محفوظ، لما فيها من رؤية اجتماعية متماسكة تحاول أن تبرز عالماً بكامله وهو في أوج ازدهاره ثم وهو آيل للانهيار والسقوط، يقول: وإذا كان نجيب محفوظ قد صور المجتمع القاهري في المرحلة ما بين الحربين العالمتين الأولى والثانية، فإن حامد دمنهوري صور المجتمع المكي إبان وبعد الحرب العالمية الأولى، وفي حين تتبع محفوظ حياة ثلاثية أجيال من أسرة واحدة فإن الدمنهوري قد رصد حياة جيلين من الأسر المكية التي تنتمي إلى نفس الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها أبطال الثلاثية وهي فئة التجار[3]. بينما يرى

---

1 - أمين، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ص 474

♦ - ولد في مكة المكرمة عام 1340هـ، وتوفي 1385ه، عمل في مناصب عديدة حتى وصل إلى منصب وكيل وزارة المعارف للشؤون الثقافية، انظـر موسـوعة الأدبـاء والكتـاب السعوديين خلال مائة عام 1319هـ / 1419هـ، القسم الثاني، ص 51

2 - الحازمي، واليوسف معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، ص 23

3 - الشنطي، فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، ص 68

القحطاني الدمنهوري متأثراً بالأدب المصري من خلال دراسته في دار العلوم وجامعة الإسكندرية ، وخاصة رواية زينب لمحمد حسين هيكل [1] .

وأجمع النقاد على ظهور مجموعة من الروايات بعد "ثمن التضحية" حيث أصدر إبراهيم الناصر، عام 1961م- 1381هـ روايته الأولى "ثقب في رداء الليل"، التي لم تكن تقل في قيمتها الفنية عن رواية ثمن التضحية، وفي العام نفسه أصدر محمد سعيد دفتردار♦ محاولته الأولى "الأفندي"، ثم عاد حامد دمنهوري فأصدر عام 1963م - 1383هـ روايته الثانية "ومرت الأيام"، ولم تكن في مستوى الرواية السابقة حيث انهمك الكاتب في تصوير العلاقات الفردية ممثلة في قصة الحب، كذلك فإن الجانب المباشر والتقريري كان بارزاً من خلال أسلوب الحوار الذي مس المسائل مساً مباشراً وحاداً. وفي عام1965م - 1385هـ صدرت أول رواية تاريخية، وهي رواية "أمير الحب" لمحمد زارع عقيل♦، وتبعه محمد عبد الله مليباري♦، فأصدر محاولته الوحيدة "وغربت الشمس"، وفي عام1969م -

---

1 - القحطاني، الرواية ومنهجية الخطاب النقدي، الرواية بوصفها الأكثر حضوراً، ص 132

♦ - ولد في المدينة المنورة عام 1322هـ، وتوفي عام 1392هـ، التحق بعدد من الوظائف حيث عمل مديرا للمدرسة الثانوية، ثم معتمدا للمعارف بالمدينة المنورة، وبالإضافة إلى العمل الرسمي كان يعمل في مجال الأدب والتأليف . انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال عام 1319هـ - 1419هـ، القسم الثاني ص 48

♦ - ولد في مدينة جازان عام 1339هـ، وتوفي عام 1408 هـ، كتب عن اختلافات اللهجات والعادات في البادية في مجلة المنهل، له مشاركات في مجال الأدب والتاريخ وتتمثل في المقالات التي كان ينشرها في الصحف والمجلات المحلية والمحاضرات التي ألقاها في الأندية الأدبية . انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال عام 1319هـ - 1419هـ، القسم الثالث، ص 155

♦ ولد بمكة المكرمة عام 1350هـ، عمل محررا في جريدة البلاد بمكة، وهو أول من أسس جريدة خاصة بالروضة مع بعض الزملاء في المهنة، وهو ناقد متمكن، وقد شارك بنشاط كبير في المؤتمر الأول للأدباء السعوديين الذي عقد في جامعة الملك عبد العزيز بجدة عام 1394هـ . انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال عام 1319هـ - 1419هـ، القسم الرابع، ص 163

1389هـ أصدر إبراهيم الناصر روايته الثانية "سفينة الموتى"، التي كانت امتداداً لروايته الأولى، ثم أصدر بعد ذلك بتسعة أعوام، أي عام 1398هـ روايته الثالثة "عذراء المنفى"، وكانت روايات الناصر والدمنهوري أفضل ما في هذه المرحلة، وبالإضافة إليها صدرت بعض الأعمال المتواضعة فنياً، مثل: "ثمن الكفاح" لعبد المحسن البابطين عام 1996م-1389هـ، و"ابن الصحراء" لعبد الرازق المالكي عام 1970م - 1390هـ، وأصدر غالب حمزة أبو الفرج◆ تجربته الأولى الشياطين الحمر عام 1976م – 1396هـ، وأصدر محمد عبده يماني◆ عملين جعلهما في كتاب واحد، وهما اليد السفلي، ومشرد بلا خطيئة وذلك عام 1399هـ - 1979م.[1]

وأهم ما يميز هذه المرحلة، الزيادة الواضحة في عدد الروايات الصادرة خلال هذه المرحلة، فإذا كنا لم نعثر سوى على ثمان روايات، فإن الروايات الصادرة خلال هذه المرحلة تزيد على عشرين رواية، ويميزها أيضاً التطور الفني الملحوظ، والتعامل مع الرواية بوصفها فناً له مقاييسه وشروطه الفنية التي يجب أن يحرص الكاتب على مراعاتها، وهو أمر يلمس بصفة خاصة في أعمال الدمنهوري والناصر. كما تنوعت التجارب الروائية، فظهرت الرواية الواقعية الفنية، والرواية

◆ - ولد في المدينة المنورة 1349هـ، شغل عدة مناصب إعلامية متقدمة في الدولـة، وهـو كاتب رواية جيد، وكذلك القصة القصيرة، والمقالة، والقصيدة . انظـر موسـوعة الأدبـاء والكتاب السعوديين خلال عام 1319هـ - 1419هـ، القسم الثالث، ص 261

◆ - ولد بمكة عام 1359هـ، نال درجة الماجستير والدكتوراه من جامعة كونبيل بنيويـورك، تولى العديد من المناصب العلمية والإدارية منها وكيل كلية العلوم بجامعة الملـك سـعود، ووكيل ومدير جامعة الملك عبد العزيز بجدة، ثم وزيرا للإعـلام فـي المملكـة العربيـة السعودية 1403هـ . انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال عام 1319هـ - 1419هـ، القسم الرابع،238

[1] - الشنطي، فن الرواية في الأدب السعودي، ص 68، 82، أمين، الحركة الأدبية في المملكـة العربية السعودية، ص 474، الحازمي، واليوسف، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، ص 23، 24، القحطاني، "الرواية السعودية ومنهجية الخطاب النقدي"، الروايـة بوصفها الأكثر حضورا، ص 132، الحازمي، البطل في الرواية السعودية، ص 20، 21، 23 .

التاريخية[1]. وظهرت في هذه المرحلة تكرار المحاولة الكتابية، ففي حين اكتفى معظم أبناء الجيل الأول بتجربة واحدة – باستثناء السباعي – نجد أن أبناء هذه المرحلة كتبوا أكثر من عمل، فحامد دمنهوري كتب عملين، وإبراهيم الناصر كتب ثلاثة أعمال، ومحمد زارع عقيل كتب ثلاثة أعمال، وقد خرج كتاب هذه المرحلة بلغة الرواية من مأزق اللغة المعجمية، والاقتراب بها من لغة الناس الأكثر ملاءمة للرواية، والأكثر استخداماً في الروايات الحديثة.[2]

المرحلة الثالثة 1980م – 2000م – 1400هـ – 1420هـ

أخذت الرواية السعودية تتخذ منحاً جديداً في أواخر التسعينات وما بعدها، فلقد بدا المشهد الروائي في السنوات الأخيرة (التسعينات الميلادية وما بعدها) مغريا للتأمل من حيث جراءة الاختراق[3]، ومن حيث ممارسة بعض الشعراء وكتاب القصة القصيرة، وبعض الأكاديميين لهذا الفن الروائي[4]، وقد حاول أصحاب هذه الفترة التقيد بأصول الفن الروائي، وقواعده قدر ما استطاعوا، ودفعهم إلى ذلك انفتاح البلاد على التيارات الفكرية الأجنبية ولاسيما العربية والغربية[5]، أمثال تركي الحمد، الذي قدم إسهاما سرديا مثيرا في قدرته على تحقيق اختراق نوعي للموضوعات الاجتماعية ذات الحساسية التقليدية، وخاصة في ثلاثيته أطياف الأزقة المهجورة. لقد قدم الحمد تجربة أمكنها قول ما كان مسكوتاً عنه سواء كان سياسياً أو اجتماعياً أو دينياً، وهو ثالوث ظل الكتاب يلمحون إليه دون تصريح، ويشيرون إليه من خلال لعب سردية بدت غير قادرة على تحقيق اختراق نوعي مثل تجربة الحمد[6].

---

1 - الحازمي، واليوسف، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، الرواية، ص 27، 28، 29.

2 - الحازمي، البطل في الرواية السعودية، ص 24

3 - النعمي، رجع البصر، 9

4 - الشنطي، " اتجاهات الرواية السعودية في الحقبة الأخيرة "، ص 94

5 - أمين، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ص 490

6 - النعمي، رجع البصر، ص 9

وقد شق الحمد الطريق لمن جاء بعده من الروائيين والروائيات فنجد "روايات القصيبي والدميني تكشف المسكوت عنه في مستوى الخطاب السياسي الذي هيمنت تياراته (التقدمية) على مجمل الفضاءات العربية_ فيما بين الخمسينيات والسبعينيات. وكتابات عبده خال تباشر ذات اللعبة الحوارية، ولكن في مستوى الخطاب الاجتماعي، الذي هو المختبر الحقيقي لمدى تغلغل الأفكار، والتصورات والقيم الحديثة في علاقات مجتمع ما[1]". وعلى الرغم من أن رواية "أطياف الأزقة" 1997م لتركي الحمد قد صدرت متأخرة عن رواية "شقة الحرية" 1994م لغازي القصيبي، وكلتا الروايتين تشتملا على الثالوث المحرم الحديث عنه، إلا أن النعمي أسند جراءة الاختراق إلى الحمد؛ وربما ذلك راجع – في نظري- إلى أن القصيبي جعل أحداث الرواية تدور في مصر والبحرين على الرغم من أن بطل الرواية كان سعودي الجنسية، بينما جعل الحمد أحداث الرواية تدور داخل المملكة السعودية، بل جعل عنونتها مستمدة من أحياء داخل المملكة، فعنوان رواية العدامة 1997م مستمد من حي مشهور في الدمام، ورواية الشميسي 1997م مستمد من حي مشهور في الرياض، والكراديب 1998هـ، ويقصد بها سجون الرياض.

ويرجع النعمي نجاح الحمد في تحقيق هذا الاختراق إلى أمرين هما: أولاً، أن الحمد يكتب بعيدا عن حسابات التجربة الأدبية بوصف تجربته مقطوعة النسب مع ما قبلها من تراكم روائي كمي ونوعي[2] هذا، أما ثانياً فيرجع إلى الجراءة التي تحلى بها الحمد، وهو يكتب عن ولمجتمع محافظ مشكلته دائماً أنه يرى الأعمال الأدبية على أنها وثيقة وسجل وصورة عاكسة للواقع. فلا مجال في نظر المجتمع المحافظ إلى إمكانية افتراض الخيال، أو افتراض أن الأعمال الأدبية السردية على وجه الخصوص، هي نصوص موازية للواقع أكثر من كونها تصويرا آليا للواقع[3]. وفي اعتقادي أن هذا الكلام لا ينطبق على المجتمع المحافظ كما ذكر النعمي، بل يشمل

---

[1] - الزهراني، معجب، "أزمنة جديدة في الرواية السعودية"، الكويت، العدد 498/ محرم/ 1421هـ، ص 59

[2] - النعمي، رجع البصر، ص 10

3 - المرجع نفسه، ص 10

أيضا المجتمع غير المحافظ بدليل ما ذكره نقاد هذا المجتمع، " فكونراد يرى أن على الروائي أن يعمل على إخصاب خياله بالاندماج في الحياة المحيطة، بينما نجد فرجينا وولف ترى أن الرواية يجب أن تشغل نفسها بالحياة، ويقول إدوارد سعيد: إن للنصوص الأدبية طرقها الخاصة للوجود نظرياً وعملياً، وهذا يعني أنها حتى في أشد أشكالها نقاء تظل واقعة إلى درجة ما في أنشوطة الظروف والزمان والمكان والمجتمع. بينما نجد هازلت يصف الرواية بأنها: محاكاة وثيقة للسلوك الإنساني، نتعرف فيها على الدوافع والشخصيات البشرية[1]. كما أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على استيعاب التحولات التاريخية في حياة الأمم والنافذ إلى العناصر الفاعلة في توجيهها ومهما يكن من أمر الخلاف حول الكون الفني الذي تسهم في بنائه وتشكيله من حيث صلته بالواقع وتعبيره عنه، فإن مما لا مراء فيه أن العمل الروائي يقتنص دينامية الواقع وآليات الحركة فيه، والعالم الذي يتخلق في العمل الروائي، وفق منظومة جمالية لها مسارها الخاص لا يتشكل بمنأى عن قوانين الواقع وتوجهاته، بل يتقاطع معه ويتفاعل مع ديناميته، ولو حاولنا استعراض نظرية الرواية ابتداء من هنري جيمس، وانتهاء بباختين لرأينا أن الواقع يشكل بؤرة الإشعاع في عملية الإبداع .[2]

ومما تجدر الإشارة إليه هو أن بعض النقاد كالنعمي والشنطي اتخذوا من المرجعيات الغربية مسلمات تُطْبق حتْماً على الأعمال الأدبية كافة، وبذلك يكون مثل هذين الناقدين قد تلمسوا أُطْر مناهج مؤسسة أنارت لهم السبيل في قراءة الأعمال الروائية، فهذه المرجعيات لا تقطع الصلة بين العمل وظروفه المحيطة. وهم وإن كانوا قد انطلقوا من النصوص ذاتها في امتحان هذه الصلة، فإنهم –منهجياً- يتقاطعون مع المنهج التاريخي الذي يعلي من شأن البيئة والعصر ومفردات الحياة الاجتماعية. فإخصاب الخيال بالاندماج في الحياة المحيطة، أو الانشغال بالحياة والوقوع في حبائل الظرف والزمان والمكان والمجتمع، كل ذلك يفتح نافذة تجعل الناقد متأرجحاً بين السياقية والنصية، وإذا كان النقاد في المرحلة الأولى قد أُسروا

---

1 - الشنطي، فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، ص 27

2 - المرجع نفسه، ص 26

بالتأريخ للرواية السعودية من خلال المراحل، فإنهم فيما بعد لم يغفلوا النصوص ذاتها بوصفها مخلوقات فنية تُقدم ذاتها بذاتها، وتشكل أبنية تُفْصح عن قوانينها الخاصة، ولكنهم في الوقت ذاته يدركون أن العمل الأدبي ليس منْبتاً عن واقعه، وإنما جزء منه، ممثل له أو عاكس له بطريقة أو بأخرى.

إن تطور الحركة النقدية في المملكة العربية السعودية، أو في البلدان التي درس فيها النقاد الرواية العربية في السعودية مرتبط إلى حد كبير بنضج الرواية السعودية ومجاراتها لمثيلاتها في العالم العربي في زوايا الشكل الفني المركب. كما هو الحال في أعمال القصيبي من حيث تعدد أشكال السرد، والاتكاء على الفانتازي...ألخ، أو في زوايا الهموم والقضايا التي تشكل مطلب الخطاب الروائي. كما هو الحال في أعمال تركي الحمد من حيث معاينة النقاد لجرأته في اجتراح ما عد إلى عهدٍ غير بعيد من المحرمات "السياسة، الجنس، الدين."

ويمكن إجمال خصائص هذه المرحلة، كما انتهى إليها نُقاد الرواية، فيما يلي:

1. الازدهار الكمي الكبير، إذ بلغ مجموع ما أنتج من روايات خلال هذه المرحلة أكثر من مائة وستين عملا روائيا، وهو عدد كبير إذا ما قورن بما أنتج خلال الخمسين عاما الماضية من عمر الرواية؛ ويرجع ذلك إلى ازدهار حركة الطباعة والنشر، وزيادة وعي الكتاب السعوديين بأهمية الرواية[1]. وعلى الرغم من هذه الكمية الوفيرة إلا أن الأعمال الفنية المتميزة قليلة وهي: "سقيفة الصفا" عام 1404هـ لحمزة بوقري♦، و"غيوم الخريف" لإبراهيم الناصر، و"الوسمية" عام 1985م، و"الغيوم ومنابت الشجر" 1989م لعبد العزيز المشري♦، و"لحظة

---

1 - الحازمي، واليوسف، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، ص 32

♦ - ولد بمكة المكرمة، وتلقى تعليمه الابتدائي والثانوي، أشرف على مجلة الإذاعة التي كانت تصدر في الثمانينات وساهم بالكتابة فيها، انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال عام 1319هـ / 1419هـ، القسم الأول ص 131

♦ ولد في قرية محضرة بمنطقة الباحة عام 1374، عمل محررا ثقافيا بملحق المربد في جريدة اليوم، ويكتب في أغلب الصحف والمجلات انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال عام 1319هـ / 1419هـ، القسم الرابع، ص 109

ضعف لفؤاد" صادق مفتي♦، و"رائحة الفحم" لعبد العزيز الصقعبي♦ عام 1408، و"الطيبون والقاع" لعلي حسون 1404هـ، "وجزء من حلم" 1404هـ لعبد الله الجفري♦[1].

2. واصل عدد من الروائيين الذين بدأوا إنتاجهم في المرحلة السابقة مسيرتهم الروائية فأضاف إبراهيم الناصر رواية رابعة، وأضاف محمد عبده يماني روايتين، وهما: "فتاة من حائل"، "وجراح البحر"، وأصدر غالب حمزة أبو الفرج عشرة أعمال في هذه المرحلة[2].
3. فقدت الرواية السعودية في هذه المرحلة حياءها الذي يميزها عن الروايات العربية، ولغتها المؤدبة المحتشمة، خصوصاً بعد صدور رواية: "شقة الحرية" لغازي القصيبي، ورواية "العدامة" لتركي الحمد[3].

♦ - ولد في المدينة المنورة عام 1356هـ، وتلقى تعليمه بها إلى نهاية المرحلة الثانوية، بعث إلى القاهرة حيث حصل على درجة الليسانس من كلية التجارة بجامعة القاهرة، عين في السلك الدبلوماسي في عدة دول عربية وأجنبية . انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال عام 1319هـ / 1419هـ، القسم الرابع، ص 148

♦ - ولد في مدينة الطائف عام 1377هـ، نال درجة البكالوريوس من كلية الآداب بجامعة الرياض، عضو في نادي الطائف، نشر بعض قصصه في الصحف والمجلات، انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال عام 1319هـ / 1419هـ، القسم الثاني، ص 309 .

♦ - ولد في مكة المكرمة عام 1358هـ، عكف على القراءة والاطلاع منذ الصغر مما أكسبه أسلوبا مميزا وطابعا خاصا، عمل في عدة صحف في مناصب صحفية مختلفة، وله أسلوب مشرق وعبارة رنانة، انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال عام 1319هـ / 1419هـ، القسم الأول، ص 190 .

1 - الحازمي، البطل في الرواية السعودية، ص 25

2 - الحازمي، حسن، البناء الفني في الرواية السعودية، دراسة نقدية تطبيقية، النادي الأدبي، جازان، ط 1، 2006م، ص 21

3 - الحازمي، واليوسف، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، ص 37

4. شهدت هذه الروايات تطوراً فنياً ملحوظاً، وميلاً إلى التجديد، واقتحاماً لآفاق التجريب؛ لذلك حفلت الرواية السعودية بتوظيف كثير من الأدوات الجمالية، كالتناوب الزماني، وتعدد الرواة، وتعدد الحكايات وتداخلها، والإفادة من تيار الوعي بصورة أكبر، وتوظيف التراث التاريخي والأسطوري والشعبي، واستخدام لغة شعرية مكثفة، وغيرها من الظواهر الفنية[1].
5. طرحت الرواية السعودية في هذه المرحلة موضوعاتٍ وقضايا جديدةً لم تطرح من قبل، كقضية الاغتراب في الغرب، للدراسة أو للسياحة، وقضية عمل المرأة، وهجرة أبناء القرى إلى المدن، والتغيرات الاجتماعية التي حدثت في ظل التطور المذهل الذي حدث في المملكة العربية السعودية في فترة وجيزة[2].

1.1 الرواية النسائية:

أما الرواية النسائية، فقد بدأ حضورها في المملكة متأخراً كثيراً عن رواية الرجل. فقد ظهرت الروايات الأولى التي قدمتها سميرة خاشقجي في مرحلة الستينات الميلادية، ثم تبعتها بعض الكاتبات من أمثال هند باغفار، وهدى الرشيد في أواخر السبعينيات. ثم توقف إسهام المرأة تقريبا حتى مرحلة التسعينيات عندما بدأت رجاء عالم في تقديم تجربتها المختلفة من حيث الكم، وطريقة التناول وطبيعة الموضوعات الأثيرة لديها وخاصة رغبتها الدائمة في اكتشاف ميتافيزيقية الواقع[3].

ولقد مرت الرواية النسائية بثلاث مراحل، هي على النحو التالي:

مرحلة البدايات:

تمثل هذه المرحلة مرحلة التأسيس، وظهر في هذه المرحلة عدد كبير من الروائيات السعوديات أمثال: سميرة خاشقجي♦ –التي تعد أكثر النساء إنتاجا للرواية

---

1 - الحازمي، واليوسف، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، ص 34،35

2 - الحازمي، البطل في الرواية السعودية، ص 29، الحازمي، البنـاء الفنـي فـي الروايـة السعودية، دراسة نقدية تطبيقية، ص 22 .

3 - النعمي، رجع البصر، ص 15/14

♦ -ولدت في مكة المكرمة 1359هـ، درست حتى حصلت على ليسانس في الاقتصـاد مـن جامعة الإسكندرية، شاركت في تأسيس نادي فتاة الجزيرة، أصدرت مجلة الشـرقية عـام

السعودية في هذه المرحلة – " وقد أطلقت على نفسها لقب سميرة بنت الجزيرة"[1] وهند باغفار، وهدى الرشيد، وعائشة زاهر، وغيرهن. ويمكن رصد ملامح هذه المرحلة، كما انتهى إليها النقاد، فيما يلي:

1- تعد رواية "ودعت أمالي" لسميرة خاشقجي، أول رواية نسائية سعودية، بل يمكن النظر إليها بوصفها أول رواية سعودية، كما يرى سامي جريدي، حيث إنه لم يثبت وجود رواية لكاتب رجل قبل هذا العام من الناحية الفنية، وإذا نظرنا إلى رواية" ثمن التضحية" لحامد دمنهوري الذي اعتبره النقاد رائد الرواية الفنية في الأدب السعودي المعاصر، وروايته – ثمن التضحية - أول رواية سعودية على المستوى الفني فإننا نجدها في عام 1959م أي نفس العام الذي صدرت فيه رواية ودعت آمالي لخاشقجي[2]. وفي اعتقادي قد بالغ سامي الجريدي في قوله هذا، فبعد التتبع لرحلة الرواية النسائية، لاحظت أن النقاد ومنهم الهويمل ينصون على أن أول رواية للكاتبة الخاشقجي صدرت عام 1963م، حيث قال: فإن رواياتها – الهاء هنا عائدة على الكاتبة سميرة خاشقجي - الثماني "ودعت آمالي"، "ذكريات دامعة"، "بريق عينيك"، " قطرات من الدموع"، "وراء الضباب"، "مأتم الورود"، "وتمضي الأيام"، "وادي الدموع" التي طبعت كلها خارج البلاد، وعلى مدى عشر سنوات من 1963م حتى 1973 م نسيج واحد لا تربطه بالحياة العامة أدنى رابط .[3] بينما ينص النعمي على أن رواية نسائية صدرت عام 1960م يقول: " لقد تزامنت أول ظهور لرواية المرأة مع بداية مرحلة

1394هـ ورأست تحريرها لبعض الوقت، لقبها الفني بنت الجزيـرة، وهـي أول قاصـة سعودية، وتوفيت في القاهرة إثر أزمة قلبية عام 1406 هـ عن عمـر 48 سـنة، انظـر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام 1319هـ / 1419هـ، القسـم الأول، ص 341

1 - أمين، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ص 507

2 - جريدي، سامي، الرواية النسائية السعودية، خطاب المرأة وتشكيل السرد، الانتشار العربي، بيروت، ط 1، 2008م، ص 14

3 - الهويمل، حسن بن فهد، " مدخل لدراسة الإبداع القصصي والروائـي والمسـرحي فـي المملكة " جريدة الجزيرة، العدد 10435، 30 / محرم / 1422 .

النضج النسبي في الرواية السعودية على يد حامد دمنهوري، وخاصة في رواية ثمن التضحية الصادرة عام 1959م. غير أن ثلاثين عاماً تفرق بين أول صدور لرواية الرجل وبين رواية المرأة"[1]. وبما أن أول رواية سعودية قد صدرت عام 1930م وهي رواية التوأمان، فذلك يعني أن أول رواية نسائية تكون قد صدرت عام 1960م – وذلك بناء على قول النعمي-. ويقول علي الشدوي: "في عام 1963م أي بعد ثلاث وثلاثين سنة من صدور رواية الأنصاري التوأمان 1930م، صدرت أول رواية سعودية كتبتها امرأة (سميرة بنت الجزيرة : بريق عينيك)[2]. وفرضاً أن التاريخ الذي ذكره الجريدي صحيح، أيعقل أن تكون رواية سميرة خاشقجي "ودعت آمالي" أول رواية سعودية على المستوى الفني على الرغم ما تشتمل عليه من ضعف البدايات ؟! يقول النعمي في ذلك:" غير أن ثلاثين عاماً لم تنقذ المرأة من الوقوع في انكسارات البدايات، من حيث ضعف الأساليب، وجفاف التقنيات"[3]. بل أن سامي الجريدي يجزم بهذا الضعف فيقول: " ... وجود الضعف التكنيكي للسرد في عدد من تلك الروايات، وهو ما يطلق عليه ضعف روايات البدايات. حتى إن سميرة بنت الجزيرة تلافت أخطاءها الفنية، والمطبعية، والإملائية، والنحوية في بعض رواياتها في طبعاتها اللاحقة"[4].

2- التخوف في التصريح أو حتى التعبير عن المكان والمجتمع السعودي صراحة وحدث هذا في فترة كانت روايات وكتابات الإصلاح تكتب وتنشر، الأمر الذي جعل الروائية تجعل أحداث روايتها تدور في مكان آخر خارج الحدود السعودية، وهو ما يطلق عليه المكان البديل. وهذا يدل على أن هناك تخوفاً كبيراً من

---

[1] - النعمي، حسن، " خطاب الرواية النسائية في المملكة بين سطوة الفكر وشرط الفن " مجلـة أفنان، النادي الأدبي، تبوك، العدد 11، 1426هـ، ص 31، 32

[2] - الشدوي، علي، " ما قبل البدايات في مسيرة الرواية النسائية في السعودية "، خطاب السرد الرواية النسائية السعودية، النادي الأدبي الثقافي، بجدة، 1427 هـ ص، 17

3 - النعمي، " خطاب الرواية النسائية في المملكة بين سطوة الفكر وشرط الفن "، أفنـان، ص 32

4 - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 14

روائيات الجيل الأول في التعبير الجريء، أو المواجهة في ذكر الأمكنة أو الأسماء، أو الأحداث. وهي أسباب مرتبطة بطبيعة الفترة التي كانت فيها.[1] فمما يؤخذ على الكاتبة سميرة بنت الجزيرة في قصتها الطويلة التي استغرقت كتابا كاملا عنونته بذكريات دامعة، أن قصتها ما فيها من رائحة الجزيرة إلا اسم الكاتبة فقط، فلا الحوادث، ولا المكان، ولا الشخصيات، ولا الروح العامة تمت إلى الجزيرة بصلة، أو نسب من قريب أو بعيد. والحوادث نفسها تدور بين القاهرة، والإسكندرية، وسيدي بشرى، وسويسرا[2]. وهذا التخوف والإقصاء بدآ يختفيان بوضوح في المرحلة الثانية، وانفجرا بقوة مذهلة في المرحلة الثالثة[3]. وهذه سمة تشترك فيها الروائية مع الروائي السعودي في هذه الفترة.

2.1 مرحلة النضج الفني وبداية التجريب (1980- 1999م):

ويقصد سامي جريدي بالتجريب ظهور عدد من الروائيات السعوديات قادن من سبقهن من الروائيات، إلا أنهن قد استفدن من الثقافات، والكتابات الروائية الوافدة من الخارج، يقول: " وهذا الجيل استفاد من إطلاعه على الثقافات والكتابات الروائية الوافدة من الخارج، وتفهم إلى حد كبير وبوعي متقن نوعية الفن الذي يكتب، وهذه المرحلة خاضت في الكثير من الأفكار والقضايا، بل صاحبت بداياته أزمة الصراع بين الحداثيين والمحافظين، وتميزت بسمات وملامح في الكتابة الروائية."[4] وبدأ التجريب حيث ظهرت الروائية رجاء عالم التي أصدرت: "4 صفر" 1987م- 1407هـ، و"طريق الحرير" 1995م- 1415هـ، "مسرى يا رقيب" عام 1997م - 1417هـ، و"سيدي وحدانة" 1998م– 1418هـ، وأمل شطا التي أصدرت ثلاث روايات: "غدا أنسى" 1400هـ - 1980م، و"لاعاش قلبي" 1989م – 1409هـ، و"آدم ... يا سيدي"1998م – 1418هـ، وصفية عنبر التي أصدرت "عفوا يا آدم"

---

1 - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 13، 15، 16 .

2 - أمين، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ص 509

3 - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 13، 14، 15، 16 .

4 - المرجع نفسه، ص 16، 17 .

1986م - 1406هـ ، "وهج من بين رماد السنين" 1998م - 1408هـ، "وافتقدتك يوم أحببتك" 1995م- 1415هـ، "وجمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد" 1995م-1415هـ، وبهية بوسبيت التي أصدرت "درة من الإحساء" 1987م - 1407هـ، "ومأساة نورة" 1993م- 1413هـ، "وامرأة على فوهة البركان" 1996م - 1416هـ، و"سر في أعماقي" 1997م- 1417هـ، وسلوى دمنهوري وأصدرت "اللعنة" عام 1995م- 1415هـ، و"الفردوس اليباب" لليلى الجهني 1998م – 1418هـ[1].

وهذا الجيل من الروائيات ينقسم إلى قسمين، جيل يشبه جيل البدايات في اللغة والأسلوب، وجيل يختلف عن جيل البدايات، وفي ذلك يقول جريدي: وهذا الجيل من الروائيات يمكن تقسيمه إلى صنفين:

1. صنف يشبه جيل البدايات لغة وطريقة وأسلوبا، ولكنه يختلف من حيث المعمار الفني وبعض التقنيات، واتصف بالوضوح في معالجة الأحداث والرؤية الفنية، ويدخل في هذا عدة روايات منها بعض روايات قماشة العليان، وروايات صفية عنبر، ورواية سلوى دمنهوري اللعنة .
2. صنف له أسلوبه العميق في الصياغة السردية، وفي الوصف، وفي رسم الشخصيات، وإنتاج العوالم المدهشة والشحن اللغوي والتكنيك السردي مثل: بعض روايات رجاء عالم، ورواية الفردوس اليباب لليلى الجهني[2].

3.1 مرحلة الثورة الروائية النسائية (2000م _ حتى الآن):

وهذه المرحلة هي مرحلة الثورة الروائية لدى المرأة السعودية للأسباب الآتية: تميزت بالحرية في التعبير والجرأة في الطرح والموضوعات، وهو نوع من إثبات وجود المرأة وتمردها كما يرى سامي الجريدي[3]. وكتطور طبيعي لذلك الخطاب النقدي، تحتم أن تتحفز المرأة لإثبات حضورها عبر كتابة نسائية محضة، تنتصر

---

[1] - الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 741، 742،743، 744، 745

[2] - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 18

3 - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 19

لجنسها ولقضاياها في ظل حالة من الـ لاتعادل في مؤسسة النظام الاجتماعي، وكرد فعل على أبوية الخطاب الثقافي عموما، الذي مارس تهميشاً متقصداً ضد المرأة[1]، كما تميزت باستثمار بعض التقنيات الجديدة في الكتابة مثل: الإيميلات، والمسج، والكتابة على الجدران، وبعض التكنيكات المتماشية مع الصدمة الحضارية التكنولوجية، والتقنية المعرفية. هذه نجدها مثلاً في عدة روايات: كرواية "بنات الرياض" لرجاء الصانع، فهي روايات قائمة كلها على رسائل الانترنت الإيميل. وفي رواية "غير... غير" لهاجر مكي عام 2005م، نجد توظيف الأغاني الشبابية، والفيديو كليب، ورسائل الجوال، ولوحات السيارات، وبرامج القنوات الفضائية كالجزيرة والعربية وغيرهما[2].

والناقد سامي جريدي في تناوله للرواية النسائية جعل الغلبة للمرأة، فلم يكتف باعتبار روايتها أول رواية سعودية، بل بدا الرجل هامشياً مقلداً لما تنتجه المرأة، ربما لاحظ " هامشية الأدوار النسائية، في ظل أبوية الخطاب الأدبي، فحاول إعلاء شأن الأدب النسائي من خلال الانتصار لإنسانية المرأة "[3] السعودية. فيقول: " ومما تميزت به الروائيات في هذه المرحلة غلبة صوت المرأة على صوت الرجل الروائي بدرجة كبيرة جعلته يقف في الظل مقابل إنتاجها المتعدد، بل أصبح بعض الروائيين الذكور يقلدونها كما في رواية "شباب الرياض" لطارق العتيبي، وإبراهيم بادي في روايته "حب في السعودية" ورواية "سورة الرياض" لأحمد الواصل، وذلك كله تقليداً لرواية بنات الرياض لرجاء الصانع من حيث العنوان والبحث عن الإثارة"[4].

وأهم الملاحظات لهذه المرحلة، كما انتهى إليها نقاد الرواية السعودية، هي:

---

1 - العباس، محمد، حداثة مؤجلة، كتاب الرياض، يصدر عن مؤسسـة اليمامـة الصـحفية، 1419هـ، ص 52

2 - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 19

3 - العباس، حداثة مؤجلة، ص 51

4 - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 19

1. استمرار بعض الروائيات في الكتابة منذ عام 1987م أواخر المرحلة الثانية إلى هذه المرحلة عبر أسلوب واحد ومتقارب، وفي مقدمتهن رجاء عالم التي تباشر اللعب الحر والباهر مع مخزونات ذاكرة ثقافية مترعة بالحكايات التاريخية الأسطورية التي تمتد جذورها في الماضي البعيد، لكن آثارها لا تزال ماثلة في اللغة وفاعلة في العلاقات الراهنة، ولعل خطورة اللعبة هي التي تدفع الكاتبة إلى توسل شفرة لغوية جمالية غاية في المكر والتعقيد حتى لتبدو الكتابة معها محجبة وعصية تماما على القراءة العادية.[1]
2. تعد بعض روايات رجاء عالم وبخاصة "موقد الطير" من أعمق وأصعب الروايات النسائية السعودية لغة وتكنيكاً، إذا لم تكن على مستوى الرواية السعودية برمتها للأسباب الآتية: مرجعية العنوان وخروجه من التراث العربي الأصيل القائم على فكرة الرحلة، وكذلك الانبعاث. وتحتمل أحداث الرواية جميع الأنماط السردية الفلسفية والتراثية والصوفية والوجودية، وفيها تمازج بين الواقعي واللاواقعي، وهيمنة الميتافيزيقي[2]. ولكن هل يعقل أن تظل الرواية المحلية منذ ازدهارها عام 1980م إلى عام 2002م وهو تاريخ صدور رواية موقد الطير، دون أن توجد رواية تمتاز بالعمق والصعوبة لغة وتكنيكاً ؟! هل جميع عناوين الروايات المحلية منذ عام 1980م حتى عام 2000م تدخل ضمن التراث العربي الأصيل، وتتضمن فكرة الارتحال ؟! ألم يقرأ الكتاب رواية "العصفورية" لغازي القصيبي، ولم يعرج على رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف ؟!
3. ازدهار الكتابة النسائية، وظهور عدد كبير من الروائيات الجديدات في الساحة الأدبية، ومبادرتهن إلى إصدار تجاربهن الأولى، بل إن عدد الروائيات اللاتي ظهرن خلال هذه يتفوق على عدد الروائيات اللاتي ظهرن خلال رحلة الرواية

1 - الزهراني، معجب، أزمنة جديدة في الرواية السعودية، مجلة العربي، الكويت، العدد 498 / محرم / 1421هـ، ص 59

2 - - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 21

السعودية السابقة[1]، حيث سجلت الإحصائيات أن عدد الروايات السعودية في عام 2006م كانت 42 رواية للرجال وللنساء كان نصيب المرأة هو 20 رواية أي النصف، وهذا أمر لم يحصل في السنوات السابقة[2]. إلا أنها تفتقد الشروط الفنية للرواية، وهذا ما تذكره فاطمة إلياس فتقول: "تفتقد ثلاثة أرباع الروايات السعودية المكتوبة بأقلام نسائية التي صدرت مؤخراً إلى الأسس الفنية لهذا الجنس الأدبي؛ والسبب في نظري هو جرأة بعض الكاتبات على كتابة الرواية، هكذا ودون مقدمات! متوهمات أن مجرد سرد أحداث معينة في قالب حواري يصنع رواية، وفي نظري، أن أبرز ما يميز الرواية النسائية المحلية التي اكتسحت دور النشر العربية منذ عام 2005م، هو النزوع إلى الإنشائية في الأسلوب؛ وكذلك حدة نبرة الخطاب الإيديولوجي الذي يتماس مع الثوابت، ويكتسح تابو الجنس والدين، ويلعب على الاختلافات المذهبية"[3].

يذكر الشنطي في كتابه فن الرواية أسباب ضعف الرواية المحلية، وقد أوردت في هذه الدراسة ما اقتنعتُ به من بعض هذه الأسباب :

1. يتمثل في طبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع، إذ تخضع هذه العلاقات لتعاليم الشريعة السمحاء، وتلتزم بأخلاقيات الدين الإسلامي الحنيف، من هنا يمتنع الاختلاط بين الرجال والنساء إلا في حدود ما أحل الله _عز وجل_، ومن المعروف أن الرواية تستقي مادتها من دينامية العلاقة بين الجنسين، وهي لم تنشأ في بدايتها الأولى إلا بعد أن تكونت مجتمعات صناعية أتاحت الفرصة لنمو هذه العلاقة، فنجمت عنها المشكلات والأزمات التي عنيت الرواية بتصويرها والتعبير عنها، ولهذا سنجد أن الأعمال الروائية الأولى دارت أحداثها في بيئات خارجية، والتمس كتابها أمكنة يستطيعون أن يجعلوا منها

---

[1] - الحازمي، واليوسف، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، ص 44

[2] - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 20

[3] - إلياس، فاطمة، " بين رجاءين : الرواية النسائية السعودية تهجر عالمها وتصـنع انفلاتهـا، جريدة الوطن، العدد، 3145، الأحد، 10 / مايو / 2009م .

مسرحاً للقاءات المفتوحة بين العناصر الروائية في أعمالهم[1]. وفي اعتقادي _ كباحثة _ أن هذا الكلام مغلوط؛ وذلك لأن الرواية لا تستمد مادتها من العلاقة بين الجنسين غير المشروعة فقط، بل تستمد مادتها أيضا من العلاقات المشروعة بين الجنسين كالعلاقة بين الأب وابنته، والأخ وأخته .... ألخ. كما أنه ليس من الضروري أن تشتمل أحداث الرواية على العلاقات غير المشروعة لكي تكون رواية ناجحة. هذا أولا، ثانيا : أن ظهور المجتمعات الصناعية لم يتح فرصة الاختلاط، فالمجتمع السعودي مازال حتى هذه اللحظة _ بالرغم من الانفتاح _ لا يسمح بالاختلاط بين الجنسين إلا في نطاق ضيق للغاية.

2. أن القفزة الاجتماعية، والانتقال من مرحلة إلى أخرى يحدث خلخلة في المفاهيم والرؤى، وهذه القفزة تمس مواضيع اجتماعية موروثة، والتعبير عن هذه الخلخلة في أعمال روائية متكاملة بشكل واضح في مجتمع له جذوره الحضارية العميقة، يمس حساسية معينة في وجدانه بحيث يصبح من غير الممكن تقبل هذا النوع من التعبير ببساطة[2] .

3. ما ذهب إليه بعضهم من أن ضعف الرواية في الأدب المحلي يعزى إلى عدم وجود الكاتب الصبور المتمكن والمتفرغ، فهذا الفن يحتاج إلى شيء من المثابرة وطول النفس، من هنا كان تهيب بعض الكتاب والكاتبات من الإقدام على تجربة الكتابة الروائية، وأورد الشنطي عدداً من المقدمات الاعتذارية التي كتبها عدد من الروائيين، ومن الشهادات التي سجلها عدد منهم في حوارات منشورة، من ذلك ما ذكرته شريفة الشملان في مجلة اليمامة: الرواية تحتاج إلى كاتب صبور متمكن ومتفرغ، أو إلى كاتب قوي يعرف كيف يتعامل مع أبطال روايته ويتغلغل في خلجات أنفسهم وفي أحاديثهم، وفي حركاتهم، ... أنا شخصيا لا أملك وقتا يكفي لكتابة رواية ... حاولت مرة ذلك ... فاضطررت إلى ترك أبطالي، وعندما عدت وجدتهم قد هربوا جميعا ولم أستطع استعادتهم[3]. وربما يثار سؤال

---

1 - الشنطي، فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر، ص 31

2 - الشنطي، فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر، ص 32

3- المرجع نفسه، ص 32

حول هذه المسألة: ألا يوجد في الماضي كاتب صبور بينما يحتضن الحاضر كثيراً منهم، أم أن هذه حجة اتخذها الكتاب الذين لا يستطيعون تطوير مقدرتهم لكتابة الرواية؟! فمن يكتب قصة قصيرة، يستطيع بعد جهد وعناء كتابة رواية، بل إن كتابة القصة القصيرة عند كثير من النقاد أصعب من كتابة الرواية.

وتختلف التجارب الروائية باختلاف أزمنتها وأمكنتها، وعلى الرغم من أن النعمي يرى الرواية السعودية تابعة، ومتأثرة بأخواتها من الروايات العربية، فإنه يحدد بعض سمات التجربة الروائية السعودية. فيقول: " من العبث أن نبحث عن سمة من هذا النوع للرواية المحلية، فروايتنا في ذلك تابعة من غير عيب، ومتأثرة من غير أسف، إنما العمدة في النهاية على الإجادة والإتقان. ويمكن تحديد بعض سمات التجربة الروائية المحلية في النقاط التالية:

1. الرواية وأبناء القرى .
2. غياب المجايلة.
3. غياب المكان.
4. النفط والرواية."[1]

1- الرواية وأبناء القرية:

إن جل من يكتب الرواية المحلية هم من أبناء القرى الذين يعيشون بوجدان القرية في المدينة، وهذه ظاهرة لفتت انتباه النعمي، بل جعلته يجزم بأنها سمة يجب التوقف عندها. ويرجع النعمي ذلك إلى سنوات الطفرة، حيث عجلت بنمو مناطق حضرية من حيث الشكل المادي قبل أن تنضج اجتماعياً وثقافياً، حتى يتم الانتقال الطبيعي من مجتمع القرية إلى مجتمع المدينة. إن أغلب مدننا مدن تريفت ، بمعنى أنها تحولت إلى مجمعات قروية أو ريفية، سكنها أبناء القرى بعاداتهم وتقاليدهم القروية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى حافظت كل مجموعة قروية على انتماءاتها داخل المدينة أو هذا المحيط الكبير الذي يساعد على وجود فرص عمل

---

1 -النعمي، رجع البصر، ص 18.

أكثر من فرص القرى. وأصبحت المدينة مدينة في شكلها الخارجي، لكنها ظلت مسكونة بالقرية في كل مناحيها[1].

لذلك لا يستغرب النعمي من أن يكتب الروائيون عن عالم القرية أكثر مما يكتبون عن عالم المدينة الذي يعيشون فيه. وفي ذلك يقول: "وعليه فإننا لا نستغرب أن يكون معظم من يكتب الرواية لدينا من أمثال إبراهيم الناصر، وعبد العزيز مشري، وأحمد الدويحي، وعبده خال، وإبراهيم شحبي، وعبد الحفيظ الشمري، ونورة الغامدي، وغيرهم يكتبون عن القرية أكثر مما يكتبون عن عالم المدينة الذي يعيشون فيه. فمعظم رواياتهم تعبر عن القرى، أو عن صراع القرية مع المدينة سواء على مستوى القيم، أو على مستوى التحولات الاجتماعية، حيث يكون الانتصار غالبا لثقافة القرية على حساب المدينة "[2].

وقبل أن ينهي مناقشته لهذه السمة يرى أن بعض المدن أمثال مكة وجدة والمدينة، بوصفها مدنا لها تاريخ وتنوع سكاني وثقافي بسبب وجود الحرمين، ووجود ثقافة التجارة والبحر من حولها، قد أفرزت كتابات روائية نستطيع أن نلامس فيها إلى حد ما مقولة لوكاتش الذي يعتبر أن الرواية ابنة المدينة من حيث إنها الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البورجوازي[3].

2- غياب المجايلة:

المجايلة مصدر مشتق من جيل، ويقصد بها النعمي عدم استفادة الأجيال اللاحقة من خبرات الأجيال السابقة.

إن المتأمل في مراحل نشأة الرواية السعودية ابتداء من صدور أول رواية سعودية وهي التوأمان عام 1930م حتى اللحظة الراهنة يلاحظ غياب المجايلة أو فكرة الأجيال، وهذا ما يظهر لي من كلام النعمي "إذا قسنا المسافة الزمنية بين صدور رواية التوأمان لعبد القدوس الأنصاري في عام 1930م وبين اللحظة الراهنة نكون قد عبرنا ما يزيد على سبعين عاما من الكتابة الروائية، وفي ظل هذا

---

1 - المرجع نفسه، ص 19

2 - النعمي، رجع البصر، ص 20

3 - المرجع نفسه، ص 21

التراكم المتواضع نشأت ظاهرة غياب فكرة الأجيال الروائية، فكتاب التسعينات الميلادية وهم بالمناسبة يمثلون نسبيا زمن الطفرة الروائية لدينا، لا يجدون حرجا في الإفصاح عن عدم إلمامهم بالتجارب السابقة من أمثال ما كتبه عبد القدوس الأنصاري، وأحمد السباعي، وغيرهم. والأهم من ذلك أن تجربتهم في الكتابة تأخذ بأسباب التقنية الحديثة سواء في مستواها العربي أو العالمي. هذه الحركة الروائية منفتحة على عالم مرجعيته ليست الرواية التي كتبها الأنصاري، أو السباعي، أو الدمنهوري. إن غياب المجايلة يبدو منطقيا إذا نظرنا لغياب التراكم السردي وتنوعه. فما كان من جيل الطفرة الروائية إلا أن يتربى على قيم روائية لا علاقة لها بكثير بما أنجز سابقاً"[1].

وقد أثار النعمي هذه القضية؛ لاعتباره تواصل الأجيال شرطاً معرفياً وحياتياً لا تستقيم سنن الحياة بعيداً عن الأخذ به. ولابد من ارتداء عباءة الروائيين السابقين قبل خلعها. ألم يقل النقاد يوماً أن كل الكتاب الروس خرجوا من عباءة غوغول، وقيل في أدبنا العربي إن روائيي الستينات في مصر خرجوا أيضا من عباءة نجيب محفوظ. إذن الخروج من العباءة يشترط ارتداء العباءة أولاً قبل أن يخلعها من استقام له فن الرواية. لقد اندفع كتاب الرواية المحلية نحو الأخذ بأسباب التجارب الروائية الخارجية، وهذا حقهم، غير أنه يجب أن نقرر أنه من الضروري العودة إلى التجارب السابقة؛ لمعرفة كيف تناولت الأجيال السابقة بعض القضايا[2]. إذن النعمي أراد من الكتاب الروائيين المحليين ارتداء عباءة القضايا الاجتماعية، والسياسية، والدينية، للروائيين السابقين قبل خلعها، ولم يحرص على ارتداء عباءة الخطاب السردي للروائيين السابقين؛ لتدني مستوى الخطاب السردي في تلك الفترة.

3- غياب المكان:

المكان في الرواية السعودية، ليس سوى ديكور لا يضيف على أحداث الرواية أي تأثير – وجوده مثل عدمه -، وهذا ما يظهر لي من كلام النعمي: " إن المتتبع لواقع الرواية المحلية يلحظ أن المكان في بعض الروايات مجرد كولاج يضاف على

---

[1] - النعمي، رجع البصر، ص 24

2 - المرجع نفسه، ص 25

الرواية بشكل آلي غير مؤثر في مسيرة الأحداث، بل إن استبدال أمكنة أخرى به لا يغير من طبيعة الأحداث، ولا طبائع الشخوص، ومستوى التعبير اللغوي، وخاصة في الجمل الحوارية، أو المنولوج الداخلي. فالمكان ليس مجرد اسم يذكر، سواء كان اسم مدينة أو قرية، أوحي أو غير ذلك. إن غياب المكان ليس في عدم الإشهار به، فذلك موجود في كل الروايات. فلا تنهض رواية خارج الحيز المكاني، سواء كان براً أو بحراً أو جواً على متن الطائرة مثلاً. فالأحداث لا بد أن تأخذ موقعها في مكان ما. غير أن المقصود هو متى يصبح المكان منتجاً للأحداث ومؤثرا فيها أكثر منه حاضناً لها[1]".

بينما يحيل الشنطي غياب المكان في الرواية المحلية إلى الخوف فيقول:"والعين الناقدة التي يمتاز بها القصاص أو الروائي تلزمه بأن يتمشى مع حقائق ما يراه، وإن كان هذا الذي يراه سيقدمه بأسلوبه ورؤيته، ولهذا نجد الكثير من الروائيين السعوديين يقفزون على هذا الخوف باختيار أرضية بعيدة عن أرضية المجتمع، وإذا كان من المرغوب فيه أن يعطي شيئاً عن هذا المجتمع، نجده يختار أبطاله بدقة وروية يستخدم في هذا الاختيار عناصر طارئة على هذا المجتمع، فينقل القارئ عبر فصول الرواية إلى أماكن أخرى من العالم، قد تكون هذه الأماكن صادقة كل الصدق في حقائقها للتطور الملموس في بلادنا من جهة، ولانتشار التعليم بين أبنائها وانطلاقها عبر العالم في ظروف مساعدة ومساندة تمنح الرواية بعض القيمة، وإن كانت الرواية في حاجة لأن تنطلق عبر الأجواء من داخل المجتمع، وليس للقفز عليه لتكون وسيلة عالية للفهم والإفهام "[2] .

ولمعرفة أن للمكان حضوراً في الرواية،" على الروائي أن يسأل نفسه هل تغيير المكان سيغير من طبيعة الأحداث والشخصيات، فإذا كانت الإجابة نعم ، فالمكان سيكون له حضوره ودوره في العمل الروائي."[3]

---

[1] - النعمي، رجع البصر، ص26، 27

2 - الشنطي، فن الرواية، ص 34

3 - النعمي، رجع البصر، ص 26

4- النفط والرواية:

قد يتساءل البعض عن علاقة النفط بسمات الرواية. إن من أهم التحولات التي طرأت على المجتمع السعودي ظهور النفط، والتجربة الروائية بوصفها نصا يحتمل التعبير عن التحولات الاجتماعية والأحداث الكبرى، فلابد من أن تعبر عن النفط، والتغيرات التي أحدثها في المجتمع، إلا أن ذلك لم يظهر في الرواية المحلية. "... ويأتي ذكر الرواية هنا بوصفها نصا يحتمل التعبير عن التحولات الاجتماعية والأحداث الكبرى. غير أننا لا نجد النفط بوصفه موضوعا روائيا متكرراً. فلماذا ؟ سؤال جوابه في واقع علاقتنا بالنفط. فنحن لا نعرفه كمعايشة، فلا نكاد نعرف أننا دولة نفطية إلا عندما يحين اجتماع منظمة أوبك أو عندما نلاحظ انخفاضاً في أسعار النفط"[1].

---

[1] - النعمي، رجع البصر، ص 29

الفصل الثاني

المنهج الاجتماعي، قراءة في المنهج وتطبيقاته على الرواية العربية في المملكة العربية السعودية

مدخل:

1.2 المنهج الاجتماعي:

يبدأ المنهج الاجتماعي من الاعتقاد بأن علاقات الفن بالمجتمع هامة وحيوية، وبأن هذه العلاقات يمكن أن تعمل على تنظيم وتعميق استجابة المرء الجمالية للعمل الفني، فهو يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الاجتماعي، ويرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع، وبفكرة الطبقات[1]. فالمنهج الاجتماعي يرى الأدب في المجتمع، ويمكن أن يدرس المجتمع بعناية من خلال خطط ثلاث: أولاً: المجتمع الواقعي، حيث ظهر الكاتب، وحيث أنتج عمله. ثانياً: المجتمع الذي ينعكس مثالياً في نطاق العمل نفسه. وأخيراً، قد يكون عبارة عن أدب العادات، سياسياً، أو هاجياً، أو أخلاقياً، أو خطة إصلاح اجتماعي في العمل[2]. فالفن لا يولد في فراغ فهو– ببساطة – ليس عملاً شخصياً، ولكنه عمل مؤلف قائم في زمان ومكان معينين، ويستجيب لمجتمع فيه الفرد مهم؛ لأنه جزء واضح وبارز[3]، وهو عمل إبداعي ينعكس الواقع فيه بإشكالياته، وخواصه الفنية، وتوجهه الفكري الجمالي والإنساني، بحيث تتجسد في النصوص الأدبية التقويمات الاجتماعية، فتتجلى فيها آثار العصر وعلاقة المبدع بالعالم الخارجي[4]. ويهدف إلى استخلاص صورة المجتمع من الأعمال الأدبية، التي لا تقتصر على موضوعاتها فحسب بل تتعداها

---

[1] - فضل، صلاح، في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007م، ص 27

[2] - إمبرت، إنريك أندرسون، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1992م، ص 118

[3] - حمادة، إبراهيم، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة،1982م، ص 61

[4] - بلمشري، مصطفى، "النص الجديد وآفاق الرؤية الإبداعية"، مجلة أفنان يصدر عن النادي الأدبي بتبوك، العدد 12، 1427م، ص 137.

إلى لغتها والناحية الفنية فيها[1]. فالأدب ظل الحياة الاجتماعية وصورة لها ومرآتها الصادقة، فلا يمكننا فهم الأدب حق الفهم إلا إذا فهمنا البيئة التي نشأ فيها والظروف التي أنتجته[2].

والأدب لا يحمل معنى إلا بواسطة القراءة وتدخل القارئ، وهو ذات اجتماعية واضحة جزئياً[3]، فالنص الأدبي كظاهرة فنية إبداعية لا يمكن فهمها وتحليلها، إلا في ضوء سياق التطور الاجتماعي والثقافي للعصر الراهن، الذي يشهد يقظات فكرية، وانبعاثاً حضارياً، وتحولات حاسمة في اتجاه التقدم والتطور[4]؛ ولذلك يرى "ليفين شوكينج" أن النقد لكي يقوم القيمة الجمالية بدقة لا يجب أن يمعن النظر في العمل نفسه، وإنما في تأثيره في الجمهور[5]. ويقول إيدانوف: يجب أن ينْظر إلى الأدب في علاقته غير المنفصلة عن حياة المجتمع، وفي خلفية العناصر التاريخية والاجتماعية التي تؤثر في الأديب[6].

ونجد أن النقد الاجتماعي بحسب "تعريف كلود دوشيه"، يستهدف النص ذاته باعتباره المكان الذي يتدخل فيه، ويظهر طابعاً اجتماعياً ما[7]. ويعتقد "ليفين ل. شوكينج" أن الأدب ليس فقط نتيجة لعوامل اجتماعية لكنه أيضاً سبب لنتائج اجتماعية؛ لذلك فإن علم اجتماع الأدب يصبح أكثر الفروع قدرة على تتبع الأسباب

---

[1] - عوض، إبراهيم، مناهج النقد العربي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2003م، ص 140

[2] - ظلام، سعد، مناهج البحث الأدبي، دراسة تحليلية تطبيقية، مكتبة نهضة الشـرق، جامعـة القاهرة، ط 2، 1996هـ ص 24

[3] - عبد الباري، ماهر شعبان، التذوق الأدبي: طبيعته- نظرياته- مقوماته- معاييره- قياسه-، دار الفكر، عمان، ط1، 2009م، ص 202

[4] - بلمشري، "النص الجديد وآفاق الرؤية الإبداعية"، مجلة أفنان، ص 139

[5] - نقلاً عن عبد الباري، التذوق الأدبي: طبيعته- نظرياته- مقوماته- معاييره- قياسـه-، ص 202

[6] - سكاربيت، روبيرا، سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال أنطوان عرموني، منشورات عويـدات، بيروت، باريس، ط1، 1978م، ص 31

[7] - باربيريس، بيير، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، "مدخل إلى منـاهج النقد الأدبي"، مجلة عالم المعرفة، العدد 221، مايو 1997م، ص 167

والنتائج، ومنها أيضاً محاولات فتح نوافذ جديدة لا تقتصر على العلاقة بين النص الأدبي ومضمونه الاجتماعي، بل تتجاوز ذلك إلى رصد العلاقة بين النص والتحولات التي تطرأ على البناء الاجتماعي[1].

1) التدرج التاريخي للمنهج التاريخي الاجتماعي:

لقد أدرك أفلاطون وأرسطو من قديم الطبيعة الاجتماعية للشعر، وما يحدث من تأثير في الجماهير. فيقول أفلاطون: إن الشعر لا يحاكي الطبيعة محاكاة مطابقة للواقع، هو يحاكيها ولكن محاكاة الرقص والموسيقى لها، وبعبارة أخرى هو لا يحاكيها محاكاة آلية؛ إذ يحرف فيها، ويعدل على نحو ماتُعدل وتحرف حركات الراقصين، ونغمات الموسيقيين لها، ولواقعها المادي المحسوس. بينما يرى أرسطو في بحثه للمأساة الشعرية أنها تخاص عاطفتي الشفقة والخوف عند الإنسان من تضخمهما، مستخدماً لفظة التطهير، وبوحي من فكرة أرسطو في التطهير مضى هوراس يزعم أن الشعر يثـقف الناس ويمتعهم. وظلت فكرتا الثقافة والإمتاع عالقتين بأذهان النقاد في عصر النهضة وأوائل العصر الحديث[2]، إذ كانت تمثل المنبع الذي نبع منه نقاد عصر النهضة، حتى إذا كنا في القرن التاسع عشر بدأ التفسير الاجتماعي للأدب في فرنسا[3].

وتأتي المدرسة الإسلامية في الفكر، ليخوض مفكروها هذا الغمر، فترسم البدايات الأولية لعلم الاجتماع[4]، وكانت الدراسات الإسلامية عند العرب تنتظم بمظهرين: الأول، فلسفي ديني وخير من يمثله الفارابي في كتابه آراء أهل المدينة

---

[1] - السروي، صلاح السيد، وإبراهيم، محمد علـي، علـم اجتمـاع الأدب دراسـات نظريـة وتطبيقية، القاهرة، 2000م، ص 28

[2] - ضيف، شوقي، البحث الأدبي –طبيعته- مناهجه – أصوله- مصادره- دار المعـارف، ط 9، القاهرة، ص 100

[3] - باربيريس، بيير، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، "مدخل إلى منـاهج النقد الأدبي " مجلة عالم المعرفة، العدد 221، مايو 1997م، ص165

[4] - الأحمدي، عبد الرحيم مطلق، الاتجاهات الاجتماعية في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجسـتير فـي قسـم الدراسـات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، 1986م، ص 9

الفاضلة. والمظهر الثاني وصفي تحليلي وخير من يمثله العالم الاجتماعي ابن خلدون[1]، وكما يقول سوروكين: إن ابن خلدون ناقش تقريباً جميع المسائل التي ترد دائماً في موضوعات علم الاجتماع العام، وفروعه المختلفة في ضوء اصطلاحاته عن الحياة البدوية والحياة الحضرية، وتبدو كثير من آرائه حديثة إذا نظر إليها من وجهة نظر العلم الحديث[2].

على أن أول من تناول قضية الأدب والمجتمع بشكل مباشر، ورسم لها بناء نظرياً، هو المفكر الإيطالي فيكو(1668م-1744م) في كتابه المشهور **مبادئ العلم الجديد**[3]، إذ يعتبر بحق مبدع المنهج التاريخي في علم الاجتماع[4]، وقد تناول فيه نظريته المسماة بنظرية الدورة التاريخية، وتنهض على فكرة مفادها أن لكل حضارة دورة حياة كاملة[5].

ويجمع الباحثون على أن إرهاصات هذا العلم بدأت مع كتاب مدام دي ستايل" الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية" الذي صدر في فرنسا عام 1800م[6]، وبرزت بعد ذلك التحليلات التي قدمها تين في كتابه **تاريخ الأدب الإنجليزي** عام 1863م، ونجد بعد ذلك عند ماركس وإنجاز عدة نبذ متفرقة، وإن كانت لم تجمع وتنشر سوى عام 1933م في باريس بعنوان" عن الأدب والفن". ويمكن القول إنه منذ الأربعينات فقط، بدأت في الظهور هنا وهناك بعض الكتب والدراسات التي ظهر منها أن علم

---

[1] - حسن، حسين الحاج، علم الاجتماع الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1986م، ص 43

[2] - هندي، عثمان حسين عثمان، وعبد الله، نادية جبر، المدخل إلى علـم الاجتمـاع، مكتبـة الرشد، الرياض، ط2، 2006م، ص11.

[3] - الأحمدي، الاتجاهات الاجتماعية في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، ص 1

[4] - حسن، حسين الحاج، علم الاجتماع الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1986م، ص 85

[5] - الشنطي، محمد صالح، في النقد الأدبي الحديث، مدارسه، ومناهجه، وقضاياه (ودراسـات نقدية تطبيقية)، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط2، 2004م، ص 173

[6] - القاعود، حلمي محمد، النقد الأدبي الحديث بداياته، دار النشر الـدولي، ط1، 2006م، ص 207

الاجتماع الأدبي قد خطا الخطوة الحاسمة نحو تكونه[1]. إذ بدأ تفسير الأدب في ضوء ما يقدمه للمجتمع من خدمات، وما يطرحه من قضايا، وأصبح النموذج الفرنسي هو الرائد في هذا المجال انطلاقا مما حققه الشعب الفرنسي من انجازات عن طريق الثورة الفرنسية، فلقد ولد مجتمع جديد، وجمهور جديد، وحاجات جديدة، واحتمالات جديدة لم يسبق لأي فيلسوف أن عاش فيها، ولقد تضاعف أثر هذه الثورة حين توقفت أو حادت عن طريقها المستقيم مع التيار الإرهابي، ولقد كان للأدب في كل ذلك دور في التعبير عن هذه التغيرات، بل الدفع إلى تحقيق هذه التغيرات [2].

وقد انبثق هذا المنهج -تقريباً- في حضن المنهج التاريخي، وتولد عنه واستقى منطلقاته الأولى منه، خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب، وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة وتحولاتها طبقاً لاختلاف البيئات، والظروف، والعصور. بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان.[3]

2) أهم رواد المنهج التاريخي الاجتماعي:

لعل البحث ليس معنياً بتفصيل تطور المناهج بمقدار ما هو معني بالإشارة إلى بعض أفكار الرواد التي تلقي الضوء على المنهج الذي نحن بصدده، ويمكن التأكيد ابتداء على الصلة القوية بين المنهجين التاريخي والاجتماعي. فمدام دوستال تنظر في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب، ومدى تأثير الأدب على هذا كله من جهة أخرى[4]، وتعد من أبرز النقاد الذين تبنوا مفهوم انعكاس الأوضاع

---

[1] - يس، السيد، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، 1970م، ص 82

[2] - باربيريس، بيير، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، "مدخل إلى منـاهج النقد الأدبي " مجلة عالم المعرفة، العدد 221، مايو 1997م، ص 165

[3] - فضل، في النقد الأدبي، ص 27

[4] - سكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، ص 29

الاجتماعية في الأعمال الأدبية، وقد تعاملت مع الأدب تعاملا آليا، فكانت ترى أن له صلة قوية بعاملين هما روح العصر أو الزمن، والروح القومية[1].

أما سانت بوف(1804-1869) فقد أشار إلى العناية بشخصيات الأدباء، وإلى دراستهم دراسة عضوية ونفسية واجتماعية، كما قسم الأدباء إلى طبقات وأنواع وفصائل حسب ما بينهم من مشابه أو قربى وصلات في أسر. على نحو ما يصنع علماء النبات إذ يرتبونه في أنواع وفصائل نباتيه مختلفة[2]. واعترض بوف على تين في تفسيره لعبقريات الأمم والأفراد على أساس من عوامل الجنس والعصر والبيئة، مؤكداً أن من العبث الظن بأن وصف القسمات العامة المميزة للأجناس،ورسم ثورات الزمن وأجواء الأخلاق السائدة في هذا العصر أو ذاك...إلخ سيؤدي إلى تفسير عبقرية الأدباء، وإلا كيف يحدث أنه لا يوجد بين المئات بل الآلاف من البشر الذين يتعرضون لنفس هذه العوامل إلا عبقرية واحدة لا تتكرر؟! إن سانت بوف لا يعترض، فيما يبدو، على تفسير الأعمال الأدبية في ضوء العوامل الثلاثة التي أشار إليها تين، لكنه يرى في ذات الوقت أنها لا تصلح وحدها لإزاحة الستار عن سر العبقرية[3]، فهو يرى أن كل ما فعله تين هو محاولة دراسة الفوارق الدقيقة التي تنتج عن الجنس والبيئة والزمان في تكوين العقول البشرية[4]؛ ولهذا لم يكن بوف يكتفي في نقده برصد تأثيرات هذه العوامل بل كان يزيد عليها استقصاء الظروف الشخصية الخاصة بكل أديب والتجسس على دقائق حياته وهتك أسراره، لا يتحرج

---

[1] - فؤاد، عاطف أحمد، علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية، الإسـكندرية، 1996، ص 72/71

[2] - ضيف، شوقي، البحث الأدبي –طبيعته- مناهجه – أصوله- مصادره- ص 86، وانظـر، ظلام، سعد، مناهج البحث الأدبي، دراسة تحليلية تطبيقية ص 21، وانظر، عوض، منـاهج النقد العربي الحديث، ص 128

[3] - عوض، مناهج النقد العربي الحديث، ص 132

[4] - الشنطي، في النقد الأدبي الحديث، ص 175

في ذلك ولا يكل، وهو ما أثار عليه حنق بعض معاصريه ممن ساءهم أن يفضحهم على هذا النحو، وكان يسمي ذلك وعاء الكاتب[1].

أما هيبولت تين (1828م- 1893م) فقد وضع للأدب قوانين عامة تطبق على جميع الأدباء، والأديب عنده كالشجرة التي هي نتيجة مباشرة للتربة التي نمت فيها[2]. فإذا هو يحاول إسقاط الفردية الأدبية إسقاطاً تاماً فليس هناك أي خصائص فردية يتميز بها أديب، وإنما الذي هناك خصائص جماعية تجمع بينه وبين أدباء أمته. بل هي ليست خصائص إنما هي قوانين حتمية كقوانين الطبيعة[3] لمؤثرات ثلاثة هي الجنس ويقصد به الفطرة الموروثة في الأمة إذ لكل أمة منحدرة من جنس معين خصائصها الفطرية التي يشترك فيها السلف والخلف دون استثناء، ويرث عنه صفاته ومقوماته البيولوجية والنفسية التي تميزه، والبيئة الطبيعية التي تحيط به من أرض ومناخ...ألخ، والعصر أو الزمن، الذي يعيش فيه الأديب بأحداثه السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والبيئة ويقصد بها الوسط الجغرافي والمكاني الذي ينشأ فيه أفراد الأمة نشوءاً يعدهم ليمارسوا حياة مشتركة في العادات والأخلاق والروح الاجتماعية[4].

ويحاول برونتيير أن يخضع فنون الأدب وأنواعه لنظريات النشوء والارتقاء على مذهب أصحاب التطور من أنصار داروين[5]، فحاول أن يطبق ما كتبه داروين عن علم الأحياء في كتابه أصل الأنواع[6]. وكان قد سبقه إلى نقلها من العضويات إلى المعنويات "سبنسر" وطبقها على الأخلاق والاجتماع، وقد حاول أن ينقلها هو

---

[1] - مندور، محمد، في الأدب والنقد، نهضة مصر، القاهرة، د.م، ص 61. ظلام، مناهج البحث الأدبي، دراسة تحليلية تطبيقية، ص 22، وانظر، عوض، مناهج النقد العربي الحديث، ص 132

[2] - ظلام، مناهج البحث الأدبي، دراسة تحليلية تطبيقية، ص 22

[3] - ضيف، البحث الأدبي –طبيعته- مناهجه – أصوله- مصادره- ص 88

[4] - فرح، محمد سعيد، وعبد الجواد، مصطفى خلف، علم اجتماع الأدب، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009م، ص 80

[5] - مندور، في الأدب والنقد، ص 81

[6] - ضيف، البحث الأدبي –طبيعته- مناهجه – أصوله- مصادره- ص 94

الآخر إلى عالم الأدب ليصل إلى كيفية نشوء الأنواع الأدبية، وكيف نمت وتطورت من عصر لعصر، وقد توصل نتيجة لمحاولته تلك إلى أن الشعر الغنائي الرومانسي في القرن التاسع عشر تطور عن الوعظ الديني الذي شاع بفرنسا في القرن السابع عشر[1]. والنظرية الأساسية عند برونتيير صحيحة، فالأنواع الأدبية تنشأ وتنمو وتتطور متدرجة من زمن إلى زمن كما تنشأ وتنمو وتتطور الكائنات العضوية، ولكن ينبغي أن نلاحظ مابين الجانبين من فروق، فإن الأطوار الأدبية لا يقضي بعضها على بعض، ولا يمحو بعضها بعضاً[2].

ويمزج جورج لوكاش (1885-1971) المضمون الاجتماعي للأثر الأدبي بالشكل الفني؛ ليوجد نوعاً من حتمية العلاقة بين المجتمع والفن. كما أنه ينظر إلى الأعمال بوصفها انعكاساً لنسق يتكشف تدريجياً، وذهب إلى أن العمل الأدبي الواقعي لا بد أن يكشف عن نمط التناقضات الذي يمكن من وراء اجتماعي معين، ويستخدم لوكاش مصطلح الانعكاس استخداماً متميزاً يبين عن عمله كله، فقد رفض النزعة الطبيعية العملية التي كانت نزعة جديدة آنذاك في الرواية الأوربية، وعاد إلى النظرية الواقعية القديمة التي ترى الرواية انعكاساً للواقع، لا بمعنى أنها تقتصر على وصف المظهر السطحي للواقع، بل بمعنى أنها تقدم انعكاساً أكثر صدقاً وحيوية وفعالية للواقع[3]. وحاول الكشف بدقة أكثر عن التكوين المعقد للعمل الأدبي وعلاقته بالواقع الاجتماعي. وقد أثمرت محاولات لوكاش، فخرج بنظريته في "أنماط رؤية العالم" وكل نمط من أنماط هذه الرؤية، يعد تعبيراً عن جماعة اجتماعية معينة[4]، وفي رأيه أن رؤية الأديب للعالم، أي أفكاره ومشاعره وأحاسيسه، وغير ذلك من

---

[1] - ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القـاهرة، د.ن، ص 12، انظر ظلام، مناهج البحث الأدبي، دراسة تحليلية تطبيقية، ص 23

[2] - ضيف، البحث الأدبي –طبيعته- مناهجه – أصوله- مصادره- ص 94

[3] - سلدن، رامان، ترجمة جابر عصفور، النظرية الأدبية المعاصرة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص 55

[4] - يس، التحليل الاجتماعي للأدب، ص 87

التفصيلات إن هي إلا تجسيد لرؤية طبقته أو جماعته لذلك العالم[1]. ويقول لوكاش واصفاً المنهج الاجتماعي: إنه منهج بسيط جداً يتكون أولا وقبل أي شيء من دراسة الأسس الاجتماعية الواقعية بعناية، والتي فوقها[2]. وقد أسهمت آراؤه هذه في ظهور البنيوية التكوينية.

وقد ظهر في النصف الأول من القرين العشرين علم اجتماع الأدب، أو سوسيولوجيا الأدب، وتبلور في القرن على شكل تيارين متوازيين ومتباعدين في الآن ذاته هما:

التيار الأول: علم اجتماع الظواهر الأدبية (تيار كمي): وهو تيار تجريبي أمبيرقي، يستفيد من التقنيات التحليلية التي انتظمت في مناهج الدراسات الاجتماعية مثل: الإحصائيات، ونقل البيانات، وتحليل المعلومات، وتفسير الظواهر انطلاقاً من قاعدة معلومات محددة. فهذا الاتجاه يدرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الإنتاج، والتسويق، والتوزيع، وغير ذلك، كل ذلك يستخلص من نتائج بالغة الأهمية، هي التي تكشف عن حركة الأدب في المجتمع، ومدى انتشاره أو تقلصه، وردود الفعل الناجمة عنه[3]. بيد أن الاهتمام المتعاظم به قد جاء نتيجة الحاجة المتزايدة إلى الرصد الدقيق للظاهرة الأدبية. من هنا أصبح هذا الفرع مجالاً مشتركاً بين علم الاجتماع والنقد الأدبي، ويهدف إلى اكتشاف الجذور الاجتماعية للظاهرة الأدبية، وتطورها عبر المراحل التاريخية المختلفة، بالإضافة إلى مواجهة الادعاءات التي وردت في سياق بعض الاتجاهات النظرية -كاتجاه الفن للفن، والاتجاه الفرويدي- التي حاولت تفريغ الظاهرة الأدبية من مضمونها وطابعها الاجتماعي[4].

ومهما يكن فثمة مبرران أساسيان يعطيان لعلم الاجتماع وجاهة لهذه الدراسة هما:

---

[1] - عوض، مناهج النقد العربي الحديث، ص 130

[2] - إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص 123

[3] - فضل، في النقد الأدبي، ص 29

[4] - السروي، وإبراهيم، علم اجتماع الأدب دراسات نظرية وتطبيقية، ص 18

1- أن النسق الأدبي هو بمعنى آخر صياغة تعبيرية سوسيولوجية للعلاقات الاجتماعية المتفاعلة والمتداخلة.

2- أن العلاقات بين الوقائع الأدبية والظواهر الاجتماعية ليست علاقة شكلية، بل تتجاوز ذلك إلى المضامين المعرفية.[1]

وقد تزعم هذه التيار الناقد الفرنسي **سكاربير** عندما ألف كتاب **علم الاجتماع**، ويقوم سكاربيه في جامعة بوردو ببحوث في علم الاجتماع الأدبي منطلقا من الأدب المقارن[2]. وهو يدرس كظاهرة إنتاجية ترتبط في آلياتها وفي قواعدها بقوانين السوق، ويمكن عن هذا الطريق دراسة الأعمال الأدبية من ناحية الكم في الدرجة الأولى[3].

التيار الثاني: المدرسة الجدلية، أو سوسيولوجيا الأدب: وتعود إلى هيجل♣ نفسه ورأيه الذي بلوره فيما بعد ماركس♣ في العلاقة بين البنى التحتية، والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة

---

[1] - السروي، وإبراهيم، علم اجتماع الأدب دراسات نظرية وتطبيقية، ص 26

[2] - يس، التحليل الاجتماعي للأدب، ص 83

[3] - الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، ص 30

♣ - هيجل: الفيلسوف الألماني المثالي، آخر الفلاسفة الكبار الذين تميز فكرهم بالشمول والرحابة. كان مهاداً للفكر الوجودي والماركسي فيما بعد. كان منهجه جدليا دياليكتيكا، ولكنه مثالي ينطلق من مقولة الروح الكلي المطلق. انظر، مجموعة من المؤلفين، تر: خيري دومة، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع ط1،1997م، ص 237، ومن آرائه أن العالم محكوم بالفكر، وأن مسيرة التاريخ هي تكشف جدلي تدريجي لقوانين العقل، وأن الوجود المادي تعبير عن ماهية روحية غير مادية، انظر، سلدن، رامان، ترجمة جابر عصفور، النظرية الأدبية المعاصرة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة،1998م، ص 49.

♣ - يرى أن كل الأنساق الفكرية(الإيديولوجية) نتاج للوجود الاجتماعي الفعلي، وأن المصالح المادية للطبقة الاجتماعية المسيطرة هي التي تحدد الكيفية التي ينظر بها الناس إلى الوجود على المستوى الفردي أو الجمعي. انظر، سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 49.

جدلية[1]. وارتبط النقد الجدلي بالمادة التاريخية، وأخذ منها ركائزه الأساسية، وأهمها أن النتاج الأدبي، هو شكل من أشكال البنية الفكرية للمجتمع، ومادام المجتمع يشهد صراعاً بين طبقاته حول المصالح المادية، فهذا يعني أيضاً أن الصراع موجود على مستوى الفكر[2]. وما يميز سوسيولوجيا الأدب عن كل شكل آخر من أشكال النقد الأدبي، هو التأكيد المبدأي على أن الفرد الواحد في الإبداع الفني ليس معنياً وحده، بل إن العمل الفني هو تعبير عن الوعي الجماعي الذي يشارك فيه الفنان بشدة أكبر من مشاركة مجموع الأفراد[3].

والمنظر الأساسي لهذا الاتجاه هو جورج لوكاش، فيلسوف الواقعية الأكبر في النصف الأول من القرن العشرين، وذلك عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاساً وتمثيلاً للحياة[4]، والانعكاس عنده يعني " تشكيل بنية ذهنية تصاغ في كلمات"، وهذا الانعكاس قد يكون عينياً، ولكنه يتجاوز الإدراك العادي الشائع للأشياء، وهو ينصب على الحياة بشكل متكامل[5].

وقد ألمح لوكاش لرؤية العالم بالمفهوم التاريخي الفلسفي، وكان لوكاش من أوائل من نبهوا بشكل واضح إلى ضرورة احتياط الناقد من الوقوع في الخطأ الفادح الذي ينشأ عن النظرة الميكانيكية في تفسير أعمال الكتاب، اعتماداً على انتماءاتهم الاجتماعية أو اعتماداً على معتقداتهم التي يعلنون عنها بشكل مباشر، فقد يحدث أحياناً تفاوت كبير بين المعتقدات النظرية، وبين الرؤية الفكرية التي تتحكم في عمله أو بعض أعماله.[6]

---

1 - فضل، في النقد الأدبي، ص 33

2 - لحمداني، حميد، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلـى سوسـيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص 56

3 - شحيد، جمال، في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، ط1، 1982م، ص 109

4 - الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، ص 33

5 - الشنطي، في النقد الأدبي الحديث، ص 177

6 - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلـى سوسـيولوجيا الـنص الروائي، ص 63/62

إن مشكلة سوسيولوجيا الرواية قد شغلت علماء اجتماع الأدب دوماً دون أن يقوموا حتى الآن بخطوة حاسمة على طريق تبيانها، ولما كانت الرواية – في الأساس- خلال الفترة الأولى من تاريخها، سيرة حياة، وتاريخاً اجتماعياً فقد تمكنا دوماً كما يرى غولدمان من أن نبين أن التاريخ الاجتماعي يعكس مجتمع الحقبة نسبياً، وهي نتيجة لا حاجة بنا كي نتوصل إليها لكي نكون علماء اجتماع. بيد أن المشكلة الأولوية التي كان يتوجب على سوسيولوجيا الرواية تناولها هي مشكلة العلاقة بين الشكل الروائي نفسه وبنية الوسط الاجتماعي الذي تطور هذا الشكل داخله، أي بين الرواية كنوع أدبي والمجتمع الفرداني الحديث[1].

وينطلق غولدمان من مبادئ لوكاش ويطورها، وأطلق على الاتجاه الذي تبناه علم اجتماع الإبداع الأدبي، وهو يهتم في الدرجة الأولى بالجانب الكيفي. وليس الجانب الكمي الذي كانت تهتم به مدرسة سكاربيه. وانطلاقاً من هذا المنظور في علم اجتماع الإبداع الأدبي، أسس غولدمان منهجه في سوسيولوجيا الأدب، والذي يطلق عليه المنهج التوليدي أو المنهج التكويني[2].

أما البنيوية التكوينية من وجهة نظر غولدمان فهي كالتالي: إذا كانت البنى في واقع الأمر تميز ردود فعل الناس للمشكلات المختلفة التي تثيرها العلاقة بينهم، وبين محيطهم الاجتماعي والطبيعي، فإن هذه البنى تقوم، وبشكل دائم، بدور ضمن بنية اجتماعية أكبر. وعندما يتغير الوضع، فإن تلك البنى تتوقف عن أداء ذلك الدور، وتفقد بالتالي شخصيتها العقلانية، مما يؤدي بالناس للتخلي عنها وإحلال بنى جديدة ومختلفة[3]، وعندما يتكلم جولدمان عن البنية الدلالية، فإنه يفكر في البنية التي تتيح لنا أن نفهم شمولية الظاهرة الاجتماعية التي يعبر عنها الكاتب لا لكونه فرداً، وإنما لكونه ينطق باسم الجماعة، وبالتالي فإن المعنى المقصود هو ربط هذه البنية بالوعي

---

[1] - جولدمان، لوسيان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار، ط1، 1993م، ص20/19

[2] - فضل، في النقد الأدبي، ص 35/34/33

[3] - الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثـر مـن سـبعين تيـاراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 2007م، ص 78

الجماعي[1]. فالبنيوية التكوينية هي منهج يتناول النص الأدبي، بوصفه بنية إبداعية متولدة عن بنية اجتماعية، ذلك من منطلق التسليم بأن كل أنواع الإبداع الثقافي تجسيد لرؤى عالم متولدة عن وضع اجتماعي محدد لطبقة أو مجموعة اجتماعية بعينها[2]. وتمثل الأعمال الأدبية عند جولدمان أبنية ذات دلالة تجسد رؤية عالم تسود جماعة اجتماعية بعينها، وأن هذه الرؤية عن العالم تعبر عن مجموعة الطموحات والمشاعر والأفكار التي تربط أعضاء الجماعة الاجتماعية معاً، ويرى جولدمان أن رؤية العالم تشكل مع البنية ذات الدلالة وحدة متكاملة، فالأولى تشرح النص وتفسره، بينما الثانية تفهمه وتدركه وتضعه في إطاره الاجتماعي المتميز[3]. وتميزهم عن غيرهم من الجماعات أو الطبقات الأخرى. والتعريف الأشمل لرؤية العالم هو: شكل من التطلعات والمشاعر والأفكار التي تجمع أعضاء جماعة واحدة قد تكون طبقة، وتميزها عن الطبقات الأخرى. بمعنى تجسيد بنية الفكر عند طبقة معينة[4].

2.2 النقد الموجه للمنهج الاجتماعي:

ومما وجه إلى المنهج الاجتماعي في النقد من اعتراضات أنه لا يمدنا بمعايير لتقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية بل يصب اهتمامه كُله على المضمون الاجتماعي لذلك العمل. ثم إن القضايا الاجتماعية التي يعالجها العمل الأدبي قد تكون ذات أهمية بالغة في الوقت الذي يكون مستواه الفني رديئا، فلا تلازم إذن بين الأمرين[5]. بالإضافة إلى أنه يقتصر في دراسته على الأدباء المعاصرين أما بالنسبة إلى قدامى الأدباء فمن العسير تتبع حياتهم تتبعاً دقيقاً؛ لأن ما وصلنا عنهم صور ناقصة[6].

---

[1] - شحيد، في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص 45

[2] - عصفور، نظريات معاصرة، ص83

[3] - شحيد، في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص 45

[4] - فرح، وعبد الجواد، علم اجتماع الأدب، ص41/ 43

[5] - القاعود، النقد الأدبي الحديث بداياته، ص 217

[6] - ظلام، مناهج البحث الأدبي، دراسة تحليلية تطبيقية، ص 22

كما أن من يحال رواية في إطار منظور مرجعي ووثائقي خالص، يهمل مسألة أساسية ألا وهي معرفة إلى أي حد تشكل الدلالات والسرد في الرواية واقعة اجتماعية، وإلى أي مستوى يمكن للنص الروائي أن يرتبط بالبنى الاجتماعية اللغوية لعصر ما[1].

وبناء على ذلك يعتبر المنهج الاجتماعي أحد المناهج النقدية التي يستعان بها في نقد أي عمل أدبي، وذلك انطلاقا من ارتباط الأدب بالمجتمع، ولكن إذا كان الأدب يتلمس المجتمع وظروفه وأحداثه فهذا شيء مهم، ولكنه ليس الغاية النهائية من الأدب، فالمضمون الاجتماعي في العمل الأدبي ليس هو المقياس الوحيد الذي يقاس به جودة العمل الأدبي، أو رداءته، وإلا طلب من العلوم الأخرى كالاقتصاد، والجغرافيا، والاجتماع، أن تؤدي هذه الغاية، فالعمل الأدبي له غاياته، ووظائفه التي يسعى لتحقيقها بما يتفق مع طبيعة فن الأدب [2].

3.2 الدراسات الاجتماعية للرواية العربية في المملكة العربية السعودية:

يهدف هذا الفصل إلى الكشف عن تبني النقاد السعوديين والعرب للمنهج الاجتماعي في دراستهم للرواية العربية في المملكة العربية السعودية، ومما لا شك فيه أن هذا المنهج يحظى باهتمام ملحوظ من النقاد؛ لتواتر مسألة ارتباط الأدب بالمجتمع، وشيوع مصطلح الانعكاس القديم الجديد في النقد العربي، فأي عمل أدبي يعد عند كثيرين تعبيراً عن الواقع أو مرآةً للحياة بكل مفرداتها في الأدب، حيث يجد المجتمع صورة عنه من خلال فرد أو مجموعة من الأفراد يشكلون بطريقة ما شريحة أو مجموعة من الشرائح الاجتماعية بقيمها وعاداتها وتقاليدها وآفاقها الخاصة والعامة، وسواء أكانت الرواية قصة بحث متفسخ عن قيم أصيلة في عالم متفسخ أم رؤية على نحو ما للعالم كما هو عليه، فإنه ليس بوسع باحثٍ أن يقفز على العلاقة بين الأدب والحياة، دون أن يعني ذلك وثائقية الأدب، أو تسجيليته الحرفية للواقع.

---

1 - فرح، وعبد الجواد، علم اجتماع الأدب، ص 48

2 - عبد الباري، التذوق الأدبي: طبيعته- نظرياته- مقوماته- معاييره- قياسه، ص 204

ولعل النقاد اختلفوا بهذه المسألة أكثر من غيرها، فتحدثوا ابتداء عن المذاهب الفنية، ولاسيما المذهب (أو المدرسة) الواقعية، بوصف ذلك جملة من السمات التي تتوافر في مجموعة من الأعمال الأدبية بقطع النظر عن الجنس الأدبي، وراحوا بعد ذلك يتبنون المناهج ذات الصلة بالواقعية، وأقصد المنهج الاجتماعي بكل تياراته.

المجتمع ما هو إلا جزء من عالم الأدب الذي يحتضن الحياة، ومن المجتمعات العربية التي درست من خلال الرواية المجتمع السعودي، الذي يتميز بعدة ميزات معروفة، أهمها كونه مهد العروبة ومهبط الوحي، ومن هذين المعنيين يستمد هذا المجتمع نظمه وقيمه الاجتماعية، وهو مجتمع يشغل مساحة شاسعة؛ مما أتاح له فرص الاتصال بكثير من أمم الأرض، إضافة إلى وجود المقدسات الإسلامية به، والتي يفد إليها كثير من المسلمين من شتى أنحاء العالم؛ ولذلك أثر كبير في تكوين ثقافة هذا المجتمع[1].

كان ظهور الاتجاه الواقعي في الرواية السعودية مرتبطاً بالتغير والتطور الذي شهده المجتمع السعودي، بعد انفتاحه على العالم الخارجي، وبعد القفزة الاقتصادية[2]، وانتشار تعليم البنين والبنات، وابتعاث الطلاب وبعض الطالبات للدراسة خارج المملكة في البلدان العربية وبخاصة مصر، ثم نشاط حركة الابتعاث إلى الدول الغربية. وقد أدت هذه العوامل إلى ظهور طبقات وشرائح جديدة في المجتمع السعودي، ومن ذلك:

1. شريحة المتعلمين الذين تميزوا عن الطبقة الأمية التي كانت سائدة قبل انتشار التعليم.
2. المتعلمات من النساء حيث أصبحن شريحة لها شأنها في المجتمع السعودي.
3. شريحة الطلاب الذين درسوا في أوروبا وأمريكا، وتأثروا بشكل أو بآخر بالحياة الغربية والأنشطة السياسية هناك.

---

[1] - الأحمدي، الاتجاهات الاجتماعية في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، ص 9،

[2] - الحازمي، البطل في الرواية السعودية، ص 83

4. طبقة العمال الذين تزايدوا مع بدء تنفيذ مشروعات التنمية، وكان معظمهم من غير السعوديين.[1]

وقد لاحظت الأعمال النقدية إدراك عدد من الروائيين السعوديين هذه التغيرات، وضرورة التعبير عنها، ورصد المتغيرات التي قادت إليها، فكتبوا مجموعة من الروايات، صوروا من خلالها المجتمع السعودي، ومشكلاته في مراحله المختلفة، وبيئاته المتنوعة بحس واقعي يقظ، حاول أن يرصد بدقة[2] وجيب التغيير الذي كان يسري في مفاصل الحياة الاجتماعية، مع العمل على توثيق المعالم المكانية والاجتماعية[3].

فالقصة سجل لحياة الناس ورصد دقيق للتحولات الاجتماعية، وللأحداث الصغرى والكبرى، ولهموم الناس، ومعاناتهم؛ ولهذا ليس بعيداً عن الصواب القول إن القصة اليوم هي ديوان العرب الجديد[4]. وقد يكون هذا السبب الذي جعل النقاد يخصصون الكثير من الصفحات لاستخلاص القضايا التي تمس المجتمع من القصة السعودية.

التفت النقاد بالضرورة إلى هذا الاتجاه الاجتماعي؛ لاتصاله بالمجتمع والحياة من ناحية، وبوصفه مادة لتطبيقات المنهج الاجتماعي من ناحية أخرى، والاتجاه الاجتماعي يعني الاستجابة أو الاعتقاد السائد لدى الفرد أو موقفه من ممارسة ما لموضوع يتعلق بالقيم الاجتماعية من حيث التأييد أو الرفض، مثل موضوع "تعدد الزوجات" في المجتمع الإسلامي، حيث يختلف الناس حول هذا التعدد رفضاً أو قبولاً، فهناك اتجاه يدعمه اعتقاد يذهب إلى تأييد التعدد، واتجاه يدعمه اعتقاد يذهب إلى رفض التعدد، ومن المعروف أن الاستجابة أو الممارسة لبعض القيم الاجتماعية

---

[1] - أبو ملحة، محمد بن يحيى، صورة المجتمع السعودي في الرواية السعودية دراسة موضوعية فنية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في تخصص الأدب العربي، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم. ص32.

[2] - الحازمي، البطل في الرواية السعودية، ص 83

[3] - الشنطي، فن الرواية في الأدب السعودي، ص 40

[4] - العوين، صورة المرأة في القصة السعودية، ج1، ص 127.

تختلف من زمن لآخر[1]، وليس معنى القيم الأصيلة تلك القيم التي يراها الناقد أو القارئ قيماً أصيلة، ولكنها تلك القيم التي تنتظم عالم الرواية باعتباره كلاً وفقاً لصيغة ضمنية، ودون أن يكون لها وجود علني في الرواية، إنها تمضي في عملها دون أن يقال إن هذه ملازمة لكل رواية، كما أنها تختلف من رواية إلى أخرى[2].

وقد قسمت هذا الفصل وفقاً للأعمال النقدية، إلى عدد من الأيديولوجيات الاجتماعية، والسياسية، والفكرية. والأيديولوجيا تقتحم النص باعتبارها من مكوناته الأولية؛ لأنه لا يمكن بناء نص روائي إلا من خلال هذه المادة الأولية، وحين تدخل النص لا تتمتع بالقوة نفسها التي لها في الواقع، فهي محاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض، وعند قراءة النص من طرف أصناف متعددة من القراء، فإن كل جماعة تعزل من النص – عن وعي أو غير وعي- ما تراه مناسباً لتصورها الخاص وتلغي الباقي. مما يجعلها تقدم تأويلاً خاطئاً للنص ذاته؛ لأن الكاتب لا يضمن بالضرورة إديولوجيته الخاصة ضمن إحدى الإديولوجيات المعروضة في النص. فقد تبقى إديولوجيته خفية أي تتحرك بسرية بين الإديولوجيات المعروضة[3]. والإيديولوجيا تدخل إلى الرواية في موضعين مختلفين: إما أن تكون كل إديولوجية على قدم مساواة مع غيرها، وكأنها موجودة في حقل اختبار لمعرفة صلابتها وقوتها في مواجهة الأسئلة التي توجه إليها من طرف الموقع الآخر، وإما أن يتم إخضاع بعضها للبعض بوسائل فنية وتمويهية تلهي القارئ عن معرفة ما يجري من تواطؤ ضد ملكاته الإدراكية. في الحالة الأولى تكون الرواية ذات طابع ديالوجي، وفي الحالة الثانية تكون الرواية ذات طابع منولوجي ومظهر ديالوجي[4]. وبعد اطلاعي على نقد النقاد، لاحظت أن جميع الروايات تندرج تحت الحالة الثانية.

والأيديولوجيا بمعناها السياسي لم تظهر عند عدد من النقاد بسبب ندرتها في الأعمال الروائية السعودية، ولمنع هذه الأعمال من الدخول إلى أرض المملكة

---

[1] - الأحمدي، الاتجاهات الاجتماعية في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، ص 12

[2] - جولدمان، "مقدمة إلى مشكلات عالم اجتماع الرواية" ص 109

[3] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 27/26

[4] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص42/ 43

العربية السعودية، إلا أن أبو ملحة تعرض في فصل من رسالته- المسماه بـ صورة المجتمع السعودي في الرواية السعودية في الفترة من 1400هـ إلى 1420هـ- إلى بعض القضايا السياسية والفكرية. وقد قسم الباحث دراسته إلى مقدمة، وتمهيد، وبابين، الباب الأول يشتمل على دراسة موضوعية، ويتضمن ثلاثة فصول: الفصل الأول تناول فيه الجانب الاجتماعي، والفصل الثاني تناول فيه انعكاس المتغيرات الاقتصادية على المجتمع، والفصل الثالث تعرض فيه إلى تصوير الرواية للتيارات الفكرية في المجتمع. أما الباب الثاني: فقد اشتمل على دراسة فنية، وقسمه الدارس إلى ثلاثة فصول: تضمن الفصل الأول: تصوير المجتمع من خلال شخصيات الرواية، والفصل الثاني: تناول فيه تصوير المجتمع من خلال الزمان والمكان، أما الفصل الثالث: فقد تعرض فيه إلى تصوير المجتمع من خلال السرد والحوار.

ويحدد الدارس المنهج الذي اعتمده في دراسته "فإنني في الباب الأول المخصص للدراسة الموضوعية، قد استشرت كثيرا المنهج الاجتماعي بمختلف تطوراته الفنية، وأخص من ذلك علم اجتماع الإبداع الأدبي"[1]. وهذا العلم يركز على التحليل الاجتماعي للرموز الفنية من صور وأخيلة وتراكيب[2]، كما يولي عنايته للعلاقة بين العمل الروائي مضمونه وشكله، ومجتمع الفترة التي تصورها[3]. كما يعتمد على البنيوية التكوينية " وأخص كذلك ربط البنيوية التكوينية على يد لوسيان جولدمان بين البنية النصية الصغرى، والبنيات الكبرى التي تضم أعمالاً أدبية أخرى، وربط ذلك كله بالمجتمع الذي ينتمي إليه المبدع[4]". وعلى الرغم من أن أبو ملحة لم يعلن عن

---

[1] - أبو ملحة، صورة المجتمع السعودي في الرواية السعودية، ص 11

[2] - حسن، عمار علي، النص والسلطة والمجتمع، مركز الدراسات السياسـية والاسـتراتيجية، القاهرة، 2002م، ص 18

[3] - يس، التحليل الاجتماعي للأدب، ص29

[4] - أبو ملحة، صورة المجتمع السعودي في الرواية السعودية، ص 11

تبني مفهوم الرؤية، إلا أنّه مجرد إعلانه عن تبني منهج غولدمان " يفترض ضمنياً تبني مثل هذا المفهوم[1]."

وقد حصر أبو ملحة دراسته للأيديولوجيا السياسية، والفكرية في ثلاث روايات هي: رواية مدن تأكل العشب لعبده خال، ورواية شقة الحرية لغازي القصيبي، وثلاثية أطياف الأزقة المهجورة لتركي الحمد. وإن كانت رواية الحرية، والأطياف، قد نالتا نصيب الأسد في هذه الدراسة. ففي رواية مدن تأكل العشب حصر دراسته في الفكر الناصري وأثره على بعض الشباب السعودي الذين كانوا يدرسون في مصر في تلك الفترة، ويقول في بداية حديثه: تصور رواية مدن تأكل العشب بعض التيارات الفكرية التي كانت موجودة عند البعض، وعلى وجه الخصوص الفكر الناصري الذي امتد في عهد جمال عبد الناصر، وتأثر به بوضوح بعض الشباب السعودي الذين كانوا يدرسون في مصر في تلك الفترة، فمثلاً قدوري ووجدي درسا في القاهرة؛ لذا فقد كانا أكثر تشربا بالناصرية لقربهما منها حين كانا متواجدين بالقاهرة؛ لإنهاء دراستهما هناك، فقدوري انضم لفئة الناصريين وتشبع بمبادئهم وأهدافهم، ووجدي كان يكتب في الجرائد المصرية باسم مستعار عن زعامة جمال عبد الناصر، وما يحمله للأمة العربية من وحدة قومية تجعل العرب يستعيدون أمجادهم الغابرة[2]. وحين قام الطيران المصري بقصف بعض المدن في جنوب المملكة مثل: جازان، ونجران، وأبها – إبان مشاركته في حرب اليمن- أصيب الشباب المتأثرون بالفكر المصري بخيبة أمل وكانوا يقرؤون قصاصات وجرائد ويرددون أخبار الإذاعات، ويتساءلون بإلحاح :هل فعلاً قصف جمال عبد الناصر مدننا[3].

وإذا كانت رواية مدن تأكل العشب قد عرضت – من وجهة نظر أبو ملحة- التنظيمات السياسية الفكرية فإن التنظيمات السياسية الحركية – من وجهة نظره- قد

---

[1] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 113

[2] - أبو ملحة، صورة المجتمع السعودي في الرواية السعودية، ص 174

[3] - المرجع نفسه، ص 174

استأثر بتصويرها عملان روائيان هما: شقة الحرية وثلاثية أطياف الأزقة المهجورة: العدامة، الشميسي، الكراديب.

ويلخص أبو ملحة "شقة الحرية" لينتهي إلى أن بطلها انتمى إلى حركة القوميين العرب، وقد كانت قضيتها الأساسية هي مناقشة مستقبل الأمة العربية، وما المبدأ الذي ينبغي أن تعتنقه ليحفظ لها ذاتها وخصوصيتها؛ وليفتح أمامها طريق النهوض[1].

وأما ثلاثية "أطياف الأزقة المهجورة: العدامة، الشميسي، الكراديب"، فقد كانت قضيتها الأساسية – من وجهة نظر الكاتب- هي تجربة هشام العابر في الانضمام إلى حزب البعث العربي، وما واجهه بعد ذلك من تجربة الاعتقال والسجن. وكانت أحداثها تدور داخل الفضاء السعودي. وكان السبب الرئيسي وراء انزلاق هشام خاف هذه التجربة، اطلاعه على الكتب التي تشتمل على تيارات سياسية وفكرية، وخاصة الفكر الماركسي، وبعض ما كتبه كتاب حزب البعث، وكان يكتب مقالات في جرائد حائطية بالمدرسة الثانوية التي كان يدرس بها في الدمام، وكانت تلك الجرائد الحائطية التي يكتب فيها محسوبة على الشيوعيين، والبعثيين، حيث كانت المدرسة نموذجاً لما يموج به العالم العربي من تيارات فكرية وسياسية. كان هناك ماركسيون، وبعثيون، وقوميون عرب وناصريون، يتناقشون ويتصارعون علناً[2].

والتيارات السابقة التي تناولها أبو ملحة كانت على صعيد الوطن العربي، أما على صعيد المملكة، فقد كان التيار الفكري الحداثي♣. ويرى أبو ملحة رواية "الغيمة الرصاصية" لعلي الدميني خير ما يمثل هذه الاتجاه. فيقول: تعرضت الرواية للحداثة، وذلك على لسان زوجة سهل الجبلي، التي تحكي شدة الهجوم على الحداثة من على منابر المساجد، وعند ذلك تحمست زوجة سهل لإلقاء محاضرة عن الحداثة، ولكنها حين اعتلت المنصة تم استدعاؤها لمكتب عميدة الكلية التي أخبرتها

---

[1] - أبو ملحة، صورة المجتمع السعودي في الرواية السعودية، ص 157

[2] - المرجع نفسه، ص 178/157

♣ - للاستزادة عن قضية الحداثة، انظر الغذامي، عبد الله، حكاية الحداثة في المملكة العربيـة السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 2008م.

بأن المحاضرة قد ألغيت، وعندها بعثت زوجة سهل بالمحاضرة إلى إحدى الصحف، لكن رئيس تحرير الصحيفة بعد مضي شهر اعتذر عن نشرها بحجة المحافظة على الأمن الاجتماعي والثقافي[1].

أما القاموس اللفظي الذي اعتمد عليه أبو ملحة في دراسته لهذه الروايات، والذي يوضح منهجه الاجتماعي السياسي فهي متعددة، منها على سبيل المثال لا للحصر: التيارات الفكرية، الفكر الناصري، التنظيمات السياسية الحركية، مستقبل الأمة العربية، حزب البعث العربي، التيار الفكري الحداثي.

ويفهم من الدارس أن هناك نوعين من الأيديولوجيا السياسية، إيجابي وسلبي، السلبي هو تأثر الشباب السعودي بالفكر الناصري، وحزب البعث، ثم اكتشافهم لسلبية هذه التنظيمات وبالتالي تركها. أما الإيجابي فيظهر في التيار الفكري الحداثي، والذي غزا المملكة في فترة الثمانينات والتسعينات، بزعامة الناقد عبد الله الغذامي.

وأبو ملحة يحصر الأيديولوجيا السياسية في المجتمع السعودي في طبقات معينة، فيقول: ومع أن المجتمع السعودي وجدت فيه بعض التنظيمات السياسية السرية إلا أن وجودها ظل محدوداً في طبقات معينة، وفي مناطق محدودة، وبأعداد قليلة، ولم تشهد حضوراً جماهيريا؛ وذلك لطبيعة الشعب السعودي الذي لم يتحمس أكثر أفراده لتلك التنظيمات؛ وذلك لأن الشعب لم يعتد في حياته العامة مثل تلك الارتباطات التنظيمية، والشعارات الحزبية[2]. ويتكئ الناقد على مرجعيات أجنبية في رسم حدود المنهج أو التوسع في مفاهيمه فينقل آراء مانهايم ثيربورن لتدعيم وجهة نظره في التحليل فالإيديولوجيا الطبقية في نظر مانهايم، بحكم أنها طبقية لا بد من أن تكون ملطخة بالنزعة الذاتية وبالميل إلى تزوير الوقائع حفاظاً منها على المصالح الأنانية لهذه الطبقة أو تلك[3].

---

[1] - أبو ملحة، صورة المجتمع السعودي في الرواية السعودية، ص 182

[2] - المرجع نفسه، ص 173

[3] - لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 21

إن الإديولوجيا السياسية المفردة لا ينبغي النظر إليها على أنها متماسكة مع نفسها إلى أقصى الحدود، فكل إديولوجيا لابد أن تنتج ما هو ضدها في بنيتها ذاتها، وإن كان شيربورن يركز في هذا المجال على الإيديولوجيات المتسلطة، فهو يرى أن كل إديولوجية وضعية بحكم طبيعتها الخاصة إديولوجية غيرية من خلال عملية توليد الفروق بين الذات والآخر، وهذه المسألة تلاحظ كثيراً في صراع إديولوجيات الأحزاب، فكل إديولوجيا من هذه تعين دائماً وجوه اختلافها مع الإديولوجيات الأخرى حول القضايا الاجتماعية والتاريخية الحساسة، وهي بذلك تولد في ذاتها بالضرورة الإديولوجيا المعاكسة لها، وكذلك تفعل الإديولوجيات الأخرى مما يخلق في المجتمع حواراً حاداً بين الإديولوجيات يؤدي إلى خلخلة استقرار الأفراد في حقل إديولوجي واحد، فهناك دائماً علاقة شدٍ وجذب تستهدف استمالة الأفراد إلى هاته أو تلك من الإديولوجيا[1]. وبناء على ذلك، تتبع أبو ملحة الإديولوجيا وضدها في رواية شقة الحرية، فأوضح سبب ترك ماجد الزبير – الطالب السعودي – لحزب البعث العربي وانضمامه إلى حركة القوميين العرب، نظراً لما وجد في الأول من علمانية لم يقتنع بها. ويستشهد الناقد بحوار دال يفصح عن رأي إحدى الشخصيات في الأحزاب المتعددة وعدم اقتناعه بها[2].

وقد تناولت الناقدة أميرة كشغري رواية فردوس اليباب لليلى الجهني في مقالة لها تحمل عنوان قراءة في رواية فردوس اليباب، وهذا الموضوع مستمد من كتاب خطاب السرد في الرواية النسائية السعودية، ويشتمل الكتاب على عدة موضوعات صدرت عن ملتقى جماعة حوار.

وقد تناولت الدارسة النص كأيديولوجيا اجتماعية ثقافية، معتمدة على منهج الناقد الإنجليزي روجر فاولر في تحليله للأعمال السردية من منطلق قراءته للأدب كخطاب اجتماعي، والذي يعتمد على نظرية باختين" يعتمد هذا المنهج على نظرية الناقد الروسي ميخائيل باختين الذي يطرح مقولة: إن الأصوات المتعارضة في النص تمثل منظوراً وأيديولوجيات متصارعة، وينظر باختين إلى الأدب على أساس

---

[1] - لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 16

[2] - أبو ملحة، صورة المجتمع السعودي في الرواية السعودية، ص 175/176

أنه حوار في بنيته الأصلية أي أنه يحقق أو يصل إلى استراتيجية التغريب، عن طريق وضع أصوات وأيديولوجيات متعارضة مختلفة في نص واحد."[1]

وقد تناولت الدارسة الرواية من عدة محاور هي: منظومة القيم والمعتقدات، تعدد الأصوات والحوار المتخيل، التعددية في الصياغة اللغوية، تفكيك النص النقد الألسني.

وكشغري تتناول هيمنة إيديولوجيا الثقافة الذكورية السائدة في المجتمع الباترياركي/ الأبوي الذي يظهر للناقدة من خلال خضوع المرأة **صبا** للرجل **عامر** الممثل الأعلى للاستبداد الذكوري، حيث ينال عامر ما يريد، لكنه في المقابل يبدو فوق القيم الأخلاقية والإنسانية، متنصلا من مسؤولياته، وتحمل عبء سلوكه. صبا فقط تدفع ثمن ذلك السلوك المشترك، وذلك يظهر بشكل مباشر وجلي في الحوار بين صبا وعامر.[2]

أما المناصرة فيرى أن الكاتبة قد شيدت روايتها في دائرة من أخطر مواقع العلاقة بين الرجل والمرأة، وهو موقع العلاقة الجنسية المحرمة، فكانت الكتابة على هذا النحو توليداً لثقافة ترسخت في ذهن النساء عن أي خطأ ناتج عن هذه العلاقة، هو بسبب الرجل الذي لا يملك قلباً وهو يفتك بشهرزاد، أو هو يقطع مهج النساء المسالمات بسيف صدئ مثلوم[3]. بينما ترى كشغري أن ذلك يعكس واقع المرأة في المجتمع، تتحمل وحدها وزراً مشتركاً، أو نتيجة فعل ثنائي، ويتسلل ذلك إلى القهر إلى عقلها وكيانها فتصبح قابلة له، وأحياناً منافحة عنه[4]. وقولها هذا مناقض لما صرحت به في بداية مقالها بتحليلها هذا النص بالاعتماد على مذهب باختين، حيث تعتبر الأديولوجيا الثقافية الذكورية صورة عاكسة لواقع المرأة في المجتمع، "بينما

---

[1] - كشغري، أميرة، "قراءة في رواية الفردوس اليباب"، خطاب السرد الروائية النسائية السعودية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2007م، ص 459/458

[2] - المرجع نفسه، ص 464

[3] - المناصرة، حسين، ذاكرة رواية التسعينات قراءات في الرواية السعودية، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2008م، ص 153

[4] - كشغري، قراءة في فردوس اليباب، ص 463

يعتبر باختين الدليل اللغوي محمل بشحنة إديولوجية لا تعكس الصراع الاجتماعي السائد، وإنما تجسده وتدخل في سياقه[1]".

وترى القحطاني الروائية تعبر من خلال لغة شعرية عن وضع المرأة كضحية ضعيفة في مجتمع لا يغفر خطيئة المرأة[2]؛ وأعتقد أن سبب اعتماد الروائية على اللغة الشعرية راجع إلى محاولة إنقاذ عملها من الخطاب الدعائي " فالرواية عندما يتم فيها إعلان صريح بين آراء الكتاب، والإديولوجيات، والتصورات المغايرة، فإن الرؤية فيها تصبح ذات طابع منولوجي واضح، وإذا أراد الكاتب أن ينقذ عمله من ... والخطاب الدعائي، عليه أن يقوي من الوسائل الفنية التمويهية، وأنجح وسيلة تغطي هذا الموقف الإديولوجي المباشر هي عادة الطاقة الشعرية[3]". والمناصرة يرى أن إدانة الكاتبة للرجل ما هي سوى عقدة تشعر بها المرأة. "صحيح أن لدى المرأتين- يقصد بالمرأتين بطلتي القصة صبا وخالدة- إحساساً بأنهما تحملان بعض الذنب مما حدث لهما، لكنهما لم تتخليا عن عقدة أنهما ضحية من ضحايا الرجل الشهواني[4]." وهذا ما أخذه حسين المناصرة على الرواية، فلام كاتبتها عندما حملت الرجل مسؤولية ما تتعرض لها من مآسٍ، بشكل جعل الرواية في نظره غير حيادية عندما تتخذ ذاكرة المرأة ذاكرة نسوية تنميطية في علاقتها مع الرجل[5]. لذلك يقول: " أليست صبا هي المسؤولة في الدرجة الأولى عما حدث لها، وقد لا حظنا هذا في رؤى خالدة التي استنكرت ما حدث بصفته صادراً عن صبا، وكذلك صبا نفسها تقر كثيرا بأنها كانت مسؤولة قبل عامر عن ضياعها. من هنا كان يفترض من الكاتبة أن تعمق وعي إشكالية كون المرأة هي المسؤولة، وأنها وحدها تتحمل ما يحدث لها؛

---

1 - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 33

2 - القحطاني، نورة سعيد، "جدلية التوقع وفاعلية النص"، الرواية وتحولات الحياة في المملكـة العربية السعودية، ملتقى الباحة الثقافي الثاني، ط1، 2008م، ص 132

3 - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 43

4 - المناصرة، ذاكرة رواية التسعينات قراءات في الرواية السعودية، ص 152

5 - القحطاني، "جدلية التوقع وفاعلية النص"، الرواية وتحولات الحياة فـي المملكـة العربيـة السعودية، ص 132

لأنها قررت أن تكون سهلة في مجتمع قمعي، ولم تدافع عن وجودها في البحث عن علاقة شريفة ... ومن ثم فإذا استحق **عامر** وصف **ديك المزابل** فإن **صبا** بدورها تستحق أن توصف بوصف **دجاج المزابل**.[1]" وإذا كان المناصرة قد لام الروائية لتحميلها الرجل مسؤولية ما تتعرض له المرأة من مآس، فلومه غير صحيح، فالرواية نسق من العلاقات والنسق لا يتأسس في ذاته إلا من خلال التناقضات، كما أن الإديولوجيا تدخل الرواية باعتبارها مكوناً جمالياً؛ لأنها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص، وكثيراً ما أخطأ النقاد العرب مثلاً في التعامل مع هذه الإديولوجيات المكونة لبنية الرواية فتعاملوا معها أو على الأصح مع بعضها على أنها تعبر بشكل مباشر عن صوت الكاتب، مع أن كتاب الرواية غالباً ما يقومون بعرض هذه الإديولوجيات والمواجهة بينهما من أجل أن يقولوا ضمنياً شيئاً آخر ربما يكون مخالفاً لمجموع تلك الإديولوجيات نفسها. وعلى العموم فإن ما ينبغي التأكيد عليه، هو أن الإديولوجيات تدخل إلى عالم الرواية التخييلي كمكون جمالي يكون أداة في يد الكاتب ليعبر بواسطته عن إديولوجيته الخاصة؛ ولذلك فإن الرواية باعتبارها إديولوجيا لا تتأسس إلا بواسطة ومن خلال الإديولوجيات في الرواية[2]. وفي تقديري: ما تخفيه النفس يظهر على فلتات اللسان. فكلام المناصرة ما هو إلا نوع من التسلط الذي يمارسه الرجل الشرقي من خلال فحولته على المرأة. وذلك استناداً إلى عدة أمور هي: أولاً، أن الجهني لم تُحمل الرجل المتمثل في صورة عامر كامل المسؤولية، وإنما حملت البطلة أيضاً ذلك، وذلك يفهم من الحوار الذاتي للبطلة: "أما أنا فلأترد في جهنم سبعين خريفاً، أنا التي غافلت الحرس وولجت الفردوس قبل أن يأذن الله لمخلوق.[3]" وتقول: "لأن حبك نعيم اختلسته في غفلة من العيون. تعجلته ولم أنتظر أن يطرق بابي[4]". ثانياً: الكاتبة عندما أطلقت على **عامر** مصطلح ديك المزابل؛ لأنه ورد العديد من هذه المزابل، والتي يقصد بها العلاقات

---

[1] - المناصرة، ذاكرة رواية التسعينات قراءات في الرواية السعودية، ص 153

[2] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص42/ 33/ 40

[3] - الجهني، ليلي، رواية الفردوس اليباب، ص 6

[4] - الجهني، رواية الفردوس اليباب، ص 15

غير الشرعية، ولم يكتف بمزبلة واحدة، "كنت أرقبه في كل علاقاته السابقة، وكنت أعرف أنه سيعود إلي في آخر الأمر، لا لأنه يحبني، ولكن لأنه عاجز عن أن يثق بأحد سواي[1]." ثم إن البطل كثيراً ما يكرر هذه الجملة " الحب مزبلة وأنا ديكها المؤذن.[2]" لذلك استحق لقب **ديك المزابل**، أما لقب **دجاجة المزابل** والذي أطلقه المناصرة على صبا، ففي تقديري لا ينطبق عليها؛ لأنها لم تكن لها علاقات سابقة، وإنما غرر بها عامر وأوهمها بالحب والزواج، حتى وقعت في حباله، ثم تخلى عنها. ولكن ذلك لا يغفر لها خطيئتها. وقد يرجع سبب لوم المناصرة للجهني تحميل الرجل مسؤولية ما يحدث لها، راجع إلى اعتماده على المنهج الغولدماني" فمن المعروف أن غولدمان بعد اكتشافه للبنية الدالة ينتقل إلى مجال المقارنة، بحيث يربط هذه البنية ببنية أوسع مناظرة لها، يتلمس وجودها في الحقل الثقافي أو الإديولوجي.[3]" بينما نجد كشغري في تحليلها للرواية لم تلق باللوم على الرجل أو المرأة فتقول: "صبا تؤكد أنها جزء من هذه المنظومة القيمية، فهي مدانة من المجتمع، وهي مدانة من ذاتها الواعية واللاواعية.[4]"؛ وذلك ربما يعود إلى محاولة اعتمادها على التحليل الباختيني" فباختين لا يفصل بين الأدب والحقول الثقافية والإديولوجية، إذ يعتبر هذه الحقول كائنة في الإبداع ذاته، وملتحمة بالمظهر اللساني فيه؛ لذلك فلا حاجة إلى إقامة مقارنة أو تناظر بين البنية الأدبية، والبنية الإديولوجية أو الثقافية، مادامت هذه قائمة في النص[5]" لذلك فكشغري ترى أن الفكرة الرئيسية التي ترتكز عليها رواية اليباب هي: أن العلاقة بين الرجل والمرأة خارج إطار المؤسسة الشرعية – الزواج- تعكس امتيازات يمنحها المجتمع الأبوي للرجل بينما

---

[1] - الجهني، رواية الفردوس اليباب، ص 69

[2]- الجهني، رواية الفردوس اليباب، ص 47

[3]- لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 48

[4] - كشغري، "قراءة في فردوس اليباب"، ص 463

[5] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 48

يمنعها المرأة، وفي هذه تناقض مع القيم الدينية، والتي لا تفرق بين ذكر وأنثى في الخطيئة والعقاب، فالكل أمام الله مذنب مستحق للعقاب، أو مطيع مستحق للثواب[1].

ومن النقاد الذين ساروا على المنهج الغولدماني، الناقد العوين* في كتاب له أسماه صورة المرأة في القصة السعودية، وقد تتبع الناقد صورة المرأة في القصة السعودية، من بدايتها الأولى إلى نهاية عام 1418هـ، والكتاب عبارة عن جزئيين، اشتمل الجزء الأول على قضايا المرأة السعودية في القصة، وتعرض الناقد لتعليم المرأة، وتعدد الزوجات، والعادات والتقاليد، والمرأة العاملة.

وبعد القراءة النقدية لكتاب العوين، يمكن حصر الأسس النظرية لتصوره المنهجي فيما يلي:

1- الرواية وثيقة الصلة بالواقع.

2- التحليل الواقعي للرواية، وذلك بإبراز المضمون الإديولوجي، وإبراز موقف الكاتب الفكري.

أما أهم الأهداف التي سعى العوين إلى تحقيقها هي:

1- أهم القضايا الدينية والاجتماعية الخاصة بالمرأة، والتي تعالجها الرواية.

2- حاول الناقد إظهار رؤيتين، هما صورة المرأة المتعلمة المتمردة المتطرفة في تطلبها المثال النائي البعيد المختلف، وصورة المرأة المتعلمة، الرافضة إيقاع الحداثة الغربية، والداعية إلى العودة إلى المنبع الإسلامي النقي.

وبالرغم من أن العوين يلجأ إلى إقامة علاقة تناظر وتماثل بين البنية الدالة في النص الأدبي، وبين المدلول والمتمثل في الطبقة الاجتماعية، فإنه يقول في مقدمة كتابه: "وصورة المرأة هنا في قصص هذه الدراسة لا يقصد بها صورة المرأة السعودية كما هي في الواقع؛ وإنما يقصد بها الصورة التي أرادها الكاتب أو الكاتبة للمرأة، وهذه الإرادة ربما كان منطلقها ما يحسه المبدع نفسه، وربما كان الهدف

---

[1] - كشغري، "قراءة في فردوس اليباب"، ص 464

* - محمد بن عبد الله العوين. ولد في مدينة حوطة بني تميم، عين معيدا بكلية اللغة العربية جامعة الإمام، حصل على الماجستير من كلية اللغة العربية عام 1410هـ، وحصلها منها على الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى عام 1420هـ.

إصلاحياً على مذهب من يتخذ من تصوير الشر أسلوباً لمحاربته، مثل من يصور الجريمة بقصد تقبيحها وعلاجها. وهو اتجاه ناجح عند التزام المبدع بالشرط الأخلاقي الذي لا تسوغ فيه الغاية الشريفة اتباع وسيلة غير أخلاقية لتحقيق ما هو أخلاقي.[1]" إلا أن ذلك لا يعني أن الرؤية تعطي تصوراً كاملاً للحياة أو للواقع " فإنه لا يمكن الإدعاء بأن الرؤية إلى العالم هي تصور كامل للواقع الذي ظهرت فيه؛ لأنه مهما بلغت قدرتها على استيعاب مختلف التصورات المتعايشة في الواقع فإن قيمتها ستبقى منحصرة في حدود التصور الحضاري العام للمجتمع الذي نشأت فيه، وهي لذلك تبقى دائما ذات طابع نسبي[2]."

ومما يسجل للعوين، ترجمته للنتاج الروائي من لغة الفن إلى علم الاجتماع، فنجده يجمع الروايات تحت عناوين اجتماعية، " فالواجب الأول للناقد يكمن في ترجمة فكرة ذلك النتاج من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع في تحديد ما يمكن أن نسميه المعادل السوسيولوجي للظاهرة الأدبية المعطاة.[3]" فمثلاً: يضع عنوان تعليم المرأة، ويدرج تحته الروايات التي تناولت قضية تعليم المرأة، ثم ينتقل بعد ذلك؛ لتوضيح الجانب الفني للروايات في الجزء الثاني من الكتاب. وإن كان العوين قد صرح في مقدمته الثانية "بأن الدرس النقدي الأدبي غلب الجانب الفني في النص لتحتفظ القصة بأدبيتها." إلا أن الناظر للكتاب في جزئيه يرى عكس ذلك، فعدد صفحات الكتاب بلغت ألفاً وأربعمائة وثلاثاً وثمانين صفحة، باستثناء صفحات المقدمة وفهارس المعلومات والمصادر، والصفحات التي تناولت القضايا الاجتماعية للمرأة بلغت تسعمائة وتسعاً وستين صفحة، بينما بلغ عدد الصفحات التي تناولت الجانب الفني خمسمائة وأربع عشرة صفحة، وبحساب النسبة المئوية، وجدت التالي: القضايا الاجتماعية تشغل نسبة 65.35% والجانب الفني يشغل نسبة34.65%.

---

[1] - العوين، محمد بن عبد الله، صورة المرأة في القصة السعودية، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، ط1، 2002م، مقدمة الكتاب.

[2] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 23

[3] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 58

وبما أن الإديولوجيا انعكاس غير واع لعلاقة الإنسان بعالمه، فإن ذلك ما حاول استخلاصه العوين من الروايات السعودية، ثم مطابقة ذلك بالواقع، فمن ذلك قوله: من القضايا التي اتصلت بتعليم الرجل قضية الابتعاث الخارجي، والانفتاح على بيئات أجنبية، لها حضاراتها، وعاداتها، وتقاليدها. وقد أظهرت بعض الروايات عدم رغبة بعض الآباء في التوسع في تعليم الأبناء، فهذا والد أحمد السباعي يروي عنه ابنه[1] في "أيامي" أنه كان لا يستحسن بعث البعوث إلى المدارس الراقية في الخارج ولا إلى الجامعات .. كان يقول: تكفينا علومنا حسبنا ألاّ نستقي من علوم الفرنجة، ولهذا كان نصيب الشبيبة في ذلك العهد محدودا. ومن ذلك قوله: ونلحظ أيضاً خوف بعض المستنيرين من الإقبال على التعليم إقبالا قد يقود إلى نتائج غير مستحبة، كما أشار إلى ذلك محمد سرور الصبان في مقدمته لكتاب "نفثات من أقلام الشباب الحجازي: ..ولا نريد أن نكون في التعليم أيضاً إلا معتدلين، فإن المتعلمين إذا زادوا عن الحاجة انقلبت المنفعة ضرراً بالغاً لا يمكن التغلب عليه!![2]. ويتدخل العوين بآرائه العقائدية المباشرة محدداً موقفه الشخصي، ورابطاً ذلك بالواقع بصورة ميكانيكية، فيقول: وقد انساق هذا الاتجاه القامع للتنوير وطلب العلم زمناً طويلاً قبل أن تبدو ثمرات الأبناء في كفاحهم العلمي، ويرى كثير من الآباء نتاج تلك الجهود المثابرة في طلب العلم على اختلاف مستوياته، ولو رضي أحمد وجيله بذلك الرأي المثبط للهمة، ورضي الفتي في أيامي للسباعي، وكان لرأي الصبان من يظاهره، لما حققنا ما وصلنا إليه من مكاسب علمية، ولما توسع المفهوم العلمي على هذا النحو الذي نراه، ممتداً في البحث عن كل ما يثري وجدان الإنسان وعقله، ومبتعداً عن ذلك المفهوم الضيق للعلم الذي كان يذهب إليه عبد الرحمن والد أحمد في ثمن التضحية[3].

وبعد عرضي لتلك الجزئية يظهر لي خروج العوين عن المنهج الذي اختطه لنفسه من خلال العنوان، وهو صورة المرأة في القصة السعودية، فهو لا يكتفي

---

[1] -العوين، صورة المرأة في القصة السعودية، ج 1، ص 337

[2] - المرجع نفسه، 337

[3] - المرجع نفسه، ص 337

بعرض فقط بل يعمد إلى الخروج عن الموضوع كلما سنحت له الفرصة. بالإضافة إلى ذلك فإن الناقد حصر موضوع دراسته في القصة السعودية، ثم أجده يحاول التملص من هذا الموضوع، ويبرر لنفسه الخروج عن ذلك بقوله: "تناول هذا البحث نتاج من أقام في هذه البلاد وتأثر بها، وأثر بأدبه في إحداث النهضة الأدبية؛ وإن كان انتماؤه في الأصل ليس سعودياً؛ فالعبرة هنا بصدق التفاعل مع البيئة والمكان والإنسان، وصدق الشعور بالقضايا التي يعالجها.[1]" وكأنه يخبر بأن " الدور الرئيسي للرواية والأدب بشكل عام هو الدور الإديولوجي؛ ولذلك ينبغي للرواية أن تساهم في التغيير الاجتماعي[2]."

وإذا كان العوين قد أجاز لنفسه دراسة الروايات غير السعودية بحجة صدق التفاعل، فما الذي يسوغ له دراسة روايتي العصفورية وشقة الحرية للقصيبي؟! وهو القائل: وتناول الكتاب قضية عمل المرأة، وقد كتب القاصون السعوديين عن المرأة بعامة، وكان من صورهم ما يتصل بنساء من خارج هذه البيئة، فرسموا للمرأة مشاهد من المتعذر رؤيتها هنا على النحو الذي ذهبوا إليه. ولهذا فإن مثل هذه القصص لا يمكن أخذها على أنها تصوير دقيق للبيئة؛ لأنها رسمت حالات للمرأة غير السعودية، وهي لا تخفي ذلك، بل إن حوادث القصة وأمكنتها وتطور السرد فيها وأسماء الشخوص أحيانا تدل دلالة قطعية على أن البطلة أو البطلات لا ينتمين إلى بيئة القاص. ومن أمثلة هذه الروايات ما صوره غازي القصيبي[♠] في روايته شقة الحرية و العصفورية، فهن إما نساء يتكسبن بأجسادهن، أو باحثات عن المتعة وحسب، وهن ينتمين إلى طبقات دنيا فقيرة، أو إلى طبقات غنية مترفة، والأولى

---

[1] - العوين، صورة المرأة في القصة السعودية، مقدمة الكتاب.

[2] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 101

[♠] - ولد في الإحساء عام 1359هـ، وتلقى مبادئ علومه بها، ثم واصل دراسته حتى حصـل على درجة الدكتوراه في العلاقات الدولية، تنقل في عدة وظائف رئيسية منها عضو هيئـة التدريس في جامعة الرياض، ثم وزيرا للصناعة والكهرباء، ثم وزيرا للصحة، ثـم عـين سفيرا للمملكة في البحرين، ثم نقل سفيرا للمملكة في لندن. انظر موسوعة الأدباء والكتـاب السعوديين خلال عام 1319هـ / 1419هـ، القسم الثالث، ص333.

باحثة عن المال، أو المال والمتعة، والثانية عن المتعة المتناهية في مجونها وتهتكها وإسرافها. ففي "شقة الحرية" نجد أن المبلغ الزهيد الذي تناله ريري وهو خمسة وعشرون جنيهاً من أحد الفنادق بعد شهر من المعاناة والرهق في مهنة الحلاقة لا يفي بأقل متطلبات الحياة، وربما دفعتهن الحاجة إلى عرض أجسادهن على طالبي اللذة والساعين إلى المتع السريعة المحرمة، وفي الحوارات التي أدارها القاص بين شخوصه وهؤلاء النسوة باللهجة المحلية المحكية لبيئتهن دلالة واضحة على ضعف الحصيلة العلمية، وسوء التربية الخلقية، والجهل المطبق بالواقع السياسي الذي تعيشه الأمة آنذاك، وتطلع مشوب بالمرارة والسخرية والألم إلى المال والغنى، يغالبن بها قسوة الحاجة، وسوء المهنة، وألم الضياع، ومنهن: ريري، وشوشو، وديدي، وزيزي، ومنى، ونادية، وشيرين، ومديحة، وفي غير الحاجة إلى المال تندفع ليلى الخزيني متهالكة أمام صبوة الشباب وإلحاح الرغبة، فتستسلم للغزل الرقيق الذي كان يبثه فؤاد بين الحين والآخر.وفي العصفورية امرأة أخرى من طراز خاص، ليس هدفها المال ككثير من نساء الرواية السابقة، بل إنهن يمارسن الخيانة الزوجية في كثير من الأحيان بحثاً عن التنويع وسعياً إلى كسر الرتابة والملل – كما يدعين- ومنهن " لوريتا، وسامنثا، ولوريتا بوند، ودوليريس، وبيتي سيتي، ويزاولن مهناً تدر مالاً وفيراً، إلى جانب عدد آخر منهن ليس له مهنة، ويهدف من صلته بالرجل الآخر إلى المتعة وحسب1. فأين صدق التعبير والتفاعل مع البيئة؟! والمرأة في هاتين الروايتين لا تمثل صورة المرأة السعودية. ولكن يمكن تحديد خروج العوين عن المنهج الاجتماعي، أن النماذج النسائية التي اتخذها أمثلة لا تعكس المجتمع الذي تجري فيه أحداث القصة، ومع ذلك فإنه يمكن تسويغ المسألة من منظور آخر، إذ إن تصوير المرأة على هذا النحو انعكاس جلي للمادة الغربية، أو حياة المنطقة التي وفدت منها.

ودراستي هنا لا تجاور المنهج على هذا النحو إلا إذا نص الناقد على منهجه، ولكن يبدو واضحاً أن العوين لم يلتزم منهجاً اجتماعياً بالمعنى الحرفي، وإنما خلط بين الاجتماعي والتاريخي والتحليل النصي.

---

[1] - العوين، صورة المرأة في القصة السعودية، ج 1، ص405/404/305

وقد حصر الناقد دراسته بالرواية السعودية من بدايتها الأولى على اعتبار أن رواية فكرة للسباعي الصادرة عام 1367هـ - من وجهة نظر الناقد- الرواية الأولى الجديرة بالتأمل والدرس والمتصلة بالمرأة اتصالاً عميقاً. إلى نهاية عام 1418هـ، وهذه الفترة تقرب من واحد وخمسين عاماً. وبذلك يشتمل المتن – كما صرح الناقد في خاتمته- على مائة وثلاثين رواية، والمقتبس منها سبعون رواية.

والناقد يصرح باستخدامه لمصطلح رؤية العالم "حين أريد الإفضاء برؤية عامة نحو قضية من قضايا هذه الدراسة أستخدم التعبير بـ نحن أو نرى أو نذهب وذلك حين يكون الاتجاه إلى إظهار رؤية نقدية اتجاهاً عاماً، أو اتجاهاً لطائفة كبيرة من النقاد أشاركهم فيه، وأحسب رؤيتي الخاصة المتواضعة ضمن هذه الرؤى التي أنسبها لنفر كبير من الدارسين، وإن لم يتم التصريح بذلك عند عرض كل قضية، وإنما يفهم ذلك ضمناً من سياق المناقشة والجدل مع الآراء.[1]" فقد استخدم العوين "مصطلحات متباينة للتعبير عن شيء واحد، فمفهوم الرؤية يساوي أحياناً الموقف الفكري للكاتب، أو الموقف الإديولوجي، أو المضمون الإديولوجي إذا تعلق الكلام عن الإبداع الروائي ذاته.[2]" فمن الرؤى التي استخلصها الناقد من رواية "لا.. لم يعد حلماً"، "وكأن المدرسة حين تضيء العقل وتقوي الحجة تخرج بالمتعلمة عن نطاق الأدب والأخلاق؛ لأنها عرفت في المجتمع قبل أن تتعلم وتعي صامتة موافقة سلبية، وربما أراد بعض الرجال للمرأة أن تكون على هذا النحو من الخنوع والطاعة والاستسلام؛ لأنها لا تكلفة مشقة الإقناع، ولأنها ربما تسقط حججه إذا كانت ضعيفة، ولأنها ستطالب بحقوقها الحياتية كاملة"[3]. ومن ذلك أيضا ما قاله عن بطلتي روايتي "غداً سيكون" الخميس لهدى الرشيد، و"عذراء المنفى" لإبراهيم الناصر،" ونحن نرى أن نوالاً متعجلة في اندفاعها نحو التغيير، رغم أن بعض ما ترمي إليه تحقق الآن؛ ولأنها ملتزمة بما تؤمن به خسرت الرجل، ولئن كنا نلوم نوالاً لمبالغتها في البحث عن المثال في مجتمع لم يكتمل نضجه بعد، ولازال يسعى للبحث عن شخصيته، فإن

---

[1] - العوين، صورة المرأة في القصة السعودية، مقدمة الكتاب.

[2] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 114

[3] - العوين، صورة المرأة في القصة السعودية، ج1، ص 299

بثينة بطلة رواية عذراء المنفى لإبراهيم ناصر أشد إسرافاً في ذلك، وأكثر شططاً وتصريحاً"[1]. وكما نلاحظ لم يستخدم الناقد صيغة رؤية العالم، مع الملاحظ أن الرؤية أسندت إلى الناقد ومجموعة من النقاد لم يصرح الناقد بهم، ولا نعرفهم، مثلما صرح في مقدمته. وعلى رغم من ذلك يمكنني القول إن مصطلح الرؤية الذي استخدمه الناقد، قد حقق الهدف من الدراسة وهو صورة المرأة في المجتمع السعودي.

وعلى الرغم من اهتمام العوين بالرؤية كوسيط بين الفن الروائي والواقع، فإنه لم يتمثل كثيراً من المصطلحات التي نشأت في حقل البنيوية التكوينية، وربما ذلك راجع إلى أن " المنظرين للنقد الاجتماعي في المشرق العربي لم يتصلوا إلا بالنقد الإنكلوسكسوني الذي لا نشك في غناه، وإن كان ذلك الغنى قد أثر على مسألة التمييز الواضح بين المناهج النقدية[2]."

وعلى الرغم من حرص العوين على استخلاص الرؤى، إلا أنه ربط النقد الجدلي بالمادة التاريخية، وهذا يمثل خروجاً عن المنهج الاجتماعي؛ إذ يلجأ الناقد إلى التاريخ فرصد الآراء حول تعليم المرأة وهو رصد من خارج النصوص الروائية، وليس مستقى من مادة حكائية، فمثلاً، عند تحليله للروايات التي تعالج قضية تعليم المرأة، يسبق تحليله بمدخل طويل عريض يمتد في خمس عشرة صفحة من صفحة268 إلى صفحة 281، يحمل عنوان الجدل المصاحب لتعليم المرأة، ويشعر القارئ بأنه يقرأ مادة في تاريخ تعليم المرأة في المملكة فيقول: ومن القضايا الاجتماعية التي تعرض لها النقاد، الجدل المصاحب لتعليم المرأة، فقد اتكأ نفر من الذين وقفوا أمام الدعوة إلى تعليم المرأة على خوفهم من أن يسهل لها التعليم الطريق إلى شيء من المفاسد الخلقية، ويعززون هذا الخوف بشواهد من واقع المرأة في بعض الأقطار العربية، حيث تتخاف المرأة من كثير من مظاهر الحشمة في اللباس والعادات والممارسات الاجتماعية المختلفة. وأكد محمد الشويعر على نفور كثير من الأهالي من هذا التعليم، بدعوى أنه أول باب ينفتح على فساد المرأة في

---

[1] - العوين، صورة المرأة في القصة السعودية، ج 1، ص 317

[2] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 119

مفهوم من كان ضد هذا التعليم، ويذكي هذا عند عامة وقاصري الإدراك أشخاص ينتمون للعلم والدعوة يجوبون الديار، ويتحدثون في المساجد لتنفير الناس، وتعبئة أذهانهم عن هذا التعليم بدعوى الحرص على أعراض بنات المسلمين، لينفروهم من هذا التعليم باسم الدين والغيرة.

فالمعارضون لا يرون في تعليمها غير الدين وقيمه إلاّ تيسيراً لأسباب الفساد والسقوط؛ فهذا رئيس تحرير جريدة صوت الحجاز- محمد علي رضا- يرد على من لقبت نفسها "بمتعلمة" حجازية حين دعت إلى تعليم المرأة، وإعطائها حقوقها في هذا الجانب فيرى في دعوتها مجانبة للحق، ومخالفة للدين، وينكر على من كتب للجريدة يناصرها، ويرى أنهم لا يدركون تجارب الأمم من حولهم؟ حين انتكست المرأة لديهم، وخرجوا عن جادة الخلق القويم، وتنكبوا عن طريق الفضيلة.

ويستعر أوار هذه المعركة بين الفئتين المعارضة والمؤيدة، ويزداد عدد المؤيدين وعدد المعارضين، وكان من أبرز المؤيدين أحمد السباعي الذي كتب مقالات كثيرة يدعو فيها إلى تعليم المرأة في مدرسة أو في غير مدرسة لذلك يقول: نريدك أن تعلمها إذا استطعت في خزانتك أو في مخدعك أو في أي مخبأ شئت، علماً يجعل منها مربية تعرف الدين، وتنبذ الخرافات، وتحسن تربية أولادها. ولكن محمد علي رضا رئيس تحرير جريدة صوت الحجاز يصر على ما يذهب إليه، وهو أن المدرسة تقليد للغرب، وانجراف وراء التقليد الفاسد، وهي نزعة جديدة مقلدة بعض الأقطار العربية.

وقد طال الزمن بهذه المعركة، واستمرت بين خفوت وبروز منذ ذلك التاريخ إلى قرب عام 1378هـ حيث ازدادت المطالبة بحق المرأة في التعليم، ورأت الدولة ممثلة في الأمير فيصل بن عبد العزيز- رحمه الله- الذي كان ولي للعهد آنذاك- أن الوقت قد حان لتحقيق هذه الرغبة بعد أكثر من ثلاثين سنة من الجدال في هذه القضية بالمقالات في الصحف وبالمحاضرات والخطب على المنابر، فأصدر الملك سعود- رحمه الله- أمره في يوم الخميس 1379/4/20هـ الموافق 1959/10/22م القاضي بفتح مدارس لتعليم البنات بالمملكة وفق ضوابط معينة تحت إشراف هيئة من كبار العلماء الذين يتحلون بالغيرة على الدين، والشفقة على نشئ المسلمين

لتنظيم هذه المدارس ووضع برامجها ومراقبة حسن سيرها، فقد صحت عزيمتنا على تنفيذ رغبة علماء الدين الحنيف في المملكة في فتح مدارس لتعليم البنات العلوم الدينية، من قرآن وعقائد وفقه، وغير ذلك من العلوم التي تتمشى مع عقائدنا الدينية، كإدارة المنزل، وتربية الأولاد وتأديبهم، مما لا يخشى منه عاجلا أو آجلا أي تغيير على معتقداتنا؛ لتكون هذه المدارس في منأى عن كل شبهة من المؤثرات التي تؤثر على النشء في أخلاقهم وصحة عقيدتهم وتقاليدهم.

وبعد العرض التاريخي لقضية التعليم، يحال الروايات التي تشتمل على هذه القضية، مبتدئاً بتلخيص أحداث الرواية، -وخطاب التقديم أو التلخيص يحتل القسم الأكبر من تحليل الناقد -من خلال عرض الأحداث التي لها علاقة بقضية التعليم، فمن الروايات التي حللها رواية لا .. لم يعد حلما صدرت عام 1986م لفؤاد صادق مفتي*، فيقول: يلخص فؤاد مفتي جانباً كبيراً من روايته للمرأة، متدينة، وساعية إلى التعلم، ومطالبة بأن تسهم في بناء ذاتها، ونهضة مجتمعها، فصور لنا في استبطان شديد توق يافعة إلى العلم هي هدى وعزيمة أمها على فتح منافذ الضوء لابنتها المتطلعة، فأوقفتها على العتبة الأولى في طريق العلم الطويل، ودفعتها إلى خوض غماره بقوة، وحين بدأت تعي وتدرك مسئوليتها العلمية ومستقبلها العلمي، أخذت تطالب بحقها في التعليم، وواجهت موقف خالها المتزمت الرافض للتعليم، حتى انتصرت أخيراً، وقررت السفر إلى القاهر مع أمها سعاد، وأخيها طلعت لمواصلة الدراسة... فتذهب إلى مصر وتحصل على الشهادة الجامعية، ثم تقبل على العمل في الأزياء مع أمها... وتعرض الرواية في إشارة تاريخية إلى التعليم الأهلي الذي كان السبيل الوحيد لتعليم المرأة قبل التعليم النظامي، متمثلاً ذلك في شخصية فاطمة الأستاذة التي افتتحت فصولاً لتدريب الطالبات بجهد ذاتي وبعصامية نادرة، ووجدت هدى في هذه المدرسة المجال الرحب للتعلم والفهم. وتتبع الكاتب صورة هذا التعليم الذي كان الفرصة الوحيدة المتاحة أمام المرأة، - فـ - فاطمة مع رفيقة لها تقومان

---

* - ولد في المدينة المنورة، وتلقى تعليمه بها إلى نهاية المرحلة الثانوية، إبتعث إلى القاهرة حيث حصل على درجة الليسانس من كلية التجارة بجامعة القاهرة، كتب في الصحف والمجلات.

بمهمة التعليم نظير ما يقدمه لهما أسر الطالبات من معونات نقدية وعينية، ثم هما لا يستطيعان التوسع بعد ذلك لضعف الإمكانات، وعدم قبول كثيرين من الناس آنذاك لأكثر من إدراك بناتهم العلوم الأولية الرئيسية، ومنها القراءة والكتابة ومن المناسب أن نشير إلى أن المرأة لم تكن محرومة ... 1 ويبدأ العوين بالعرض التاريخي مرة أخرى لقضية تعليم المرأة في صفحتين، ثم يكمل ما بدأه، بقوله: ونعود إلى هدى وهي تجتاز السنوات الأولى من دراستها، وتحصل على الشهادة الابتدائية فتتلقفها أمها بفرح شديد غامر، وهو موقف يحسب لهذه الأم الواعية التي تجاوزت المفهومات التقليدية القديمة عن تعليم المرأة، وأخذت بيد ابنتها، وشجعتها وأعانتها، على الرغم من كونها لم تتعلم، ثم تقاوم فيما بعد رغبات أخيها في الاكتفاء بما حصلت عليه بعد الثانوية، وتقف موقفاً حضارياً واعياً مؤيداً رغبة ابنتها في إكمال مسيرتها العلمية، فتنجح بإصرارها وعقل هدى المستنير في إقناعه بضرورة مواصلة الدراسة في الجامعة؛ ولأنها لم تكن متيسرة آنذاك في البلاد عقدت العزم على الذهاب إلى مصر. وقد آثار هذا الوضع التعليمي الشاق والمضني في نفوس الفتيات عوامل التحدي، وشحذ هممهن في طلب العلم، فأقبلن إقبالاً كبيراً على الدرس، ودفعهن شعورهن بتحدي رفض المجتمع فكرة تعليم المرأة وبروزها إلى المزيد من النجاح والتفوق... وتصر هذه الفتاة الواعية، ذات الشخصية الإيجابية القوية على أن العلم هو هبة الله من بها علينا جميعاً... وتستطيع بعد لأي وجدل ومماحكة في الرأي إقناع خالها، والفوز بالموافقة على السفر إلى مصر للدراسة2.

والملاحظ أن أسلوب العوين يتضمن تعريفاً للشخصيات الروائية، التي لها صلة مباشرة بالقضية الأساسية التي يتناولها، فقدم هدى كشخصية رئيسية في الرواية؛ لأنها هي التي ترفع راية التعليم ضد الرجل، وعرف بالأستاذة فاطمة وبانجازاتها، وكأنها شخصية رئيسية في الرواية، على الرغم من أن شخصيتها تنتهي بسفر هدى إلى مصر، فالمدة الزمنية التي استغرقتها أحداث الأستاذة فاطمة لا تتجاوز ثلاث السنوات، وهي مدة زمنية قصيرة إذا قيست بزمن الرواية.

---

[1] - العوين، صورة المرأة في القصة السعودية، ص 295/294

[2] - العوين، صورة المرأة في القصة السعودية، ص 299/298

ويقطع العوين بين الفينة والأخرى تحليله للرواية، وذلك لذكر رأيه الشخصي, عن القضايا الاجتماعية المستخلصة من الروايات، وعن شخصيات الرواية. فمن آرائه ما ذكره عن الشخصية نوال في رواية "غداً سيكون الخميس" لهدى الرشيد، يقول: "ونوال هي تلك الفتاة الناضجة الواعية التي تتفوق على الرجل في كثير من المزايا والصفات، وتتهمه بأنه لم يستطع تجاوز عقده الشرقية، والبطلة فتاة مثقفة واعية، متمردة على كثير من قيم مجتمعها التي تراها متخلفة، مستقلة في التفكير، ليست بالمنتمية إلى الغرب ولا بالمنسلخة من شرقيتها، وإنما تمسك بخيوط مضيئة من الماضي، وبتوهج مفيد من الحاضر"[1].

فالعوين في الجانب التطبيقي "لا يهتم كثيراً بالتمييز بين النص والواقع، بل هو ينتقل بين مكونات النص إلى مكونات الواقع دون اكتراث بذلك، فهو ينظر إلى الشخصيات وكأنها تحمل قيمة خاصة لمجرد أنها مصورة في الرواية على غرار ما هو موجود في الواقع[2]"، فمثلاً عند تحليله لرواية "عبث" لهدى الخميس، ينتقد الشخصية نهى، وكأنها من الواقع، فيقول: "وإذا كانت نهى هذه الفتاة السورية الممرضة التي تدعي الوعي ترى هذا الرأي في المرأة السعودية آنذاك، في الفترة التي أشرنا إليها فإنها كانت متحاملة عليها وغير منصفة، رغم بدايات التعليم النسوي، ورغم المظاهر التي أشارت إليها، وقد تغيرت أحوال كثير من النساء في السنوات الخمس والعشرين الماضية، وتخرجت أجيال من المتعلمات، وأدركن كثيراً مما فاتهن، وفُقْن – أحياناً كثيرة- نهى ومن هي على شاكلتها في بعض أقطار الوطن العربي، إلا أنها مازلت تشكو من هيمنة بعض التقاليد الاجتماعية، ولازال الرجل لا يجد الفرصة متاحة أمامه ليحسن اختيار من تكون زوجة له، ولا زالت الرؤية لدى أسر كثيرة انتهاكاً لحرمة التقاليد وعاراً وفضيحة اجتماعية[3]، فالعوين بانتقاده للشخصيات "لا يعبر عن موقفه الخاص إلا تجاه شخصيات الروايات المدروسة بغض النظر عن كونها تعبر أو لا تعبر عن موقف الكاتب، وفي هذه

---

[1] - العوين، صورة المرأة في القصة السعودية، ص 61

[2] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 141

[3] - العوين، صورة المرأة في القصة السعودية، ج 1، ص 492

الحالة لا يكون الصراع الإيديولوجي قائماً بين الناقد ورؤية الكاتب، ولكن بين الناقد وشخصيات العالم المتخيل، وهذا الأمر شديد الخطورة من الناحية المنهجية؛ لأنه يؤدي إلى الوقوع في ضياع حقيقي مع تفاصيل الروايات المدروسة، ويصد حتماً عن تقديم فهم شمولي لها[1]." أي أن الناقد يخلط خلطاً واضحاً بين الخارجي والداخلي، بين النص والمجتمع الذي يفرزه، بشكل يضيع خيوط الفني لحساب المقولات الاجتماعية والدينية الجاهزة، في حين أن المنهج يتطلب أن يعزز النص مقولاته من الداخل.

وهناك بعض القضايا الاجتماعية التي عالجها الناقد وكأنه مصلح اجتماعي وليس بناقد، من ذلك قضية تعدد الزوجات، فقد أفرد الناقد مقدمات يذكر فيها أسباب تعدد الزوجات، وأثرها السلبي على المرأة، يقول العوين في مقدمة تناوله لهذه القضية: قال تعالى:{وإِن خفْتُم أَلا تُقْسطُواْ في الْيتَامى فَانكحواْ ما طَاب لَكُم من النساء مثْنَى وثُلاَثَ ورباع فَإِن خفْتُم أَلا تَعدلُواْ فَواحدةً أَو ما ملَكَتْ أَيمانُكُم ذَلك أَدنَى أَلا تَعولُواْ }[2]

في هاتين الآيتين الكريمتين إيضاح كامل لقضية التعامل مع المرأة الزوجة، بإعطائها حقوقها كاملة، في الصداق، والحث على المساواة والعدل، والتحذير من ظلم إحداهن. وقد تعددت الأسباب المؤدية إلى الجمع بين زوجتين أو ثلاث أو أربع، بعضها أسباب وجيهة ومقنعة؛ كعقم المرأة أو مرضها، أو فساد خلقها، وبعضها لا وجاهة له، ولا دافع للرجل من التعدد سوى الرغبة في المتعة الجسدية، غافلاً عما يحدثه ذلك من تصدع في الأسرة، ومن إيقاد لمشاعر زوجته وتعذيب لها. وصور كثير من القاصات- على الأخص- هذه القضية تصويراً مبالغاً فيه، فذهبن أن الرجل حين ينصرف عنهن إلى امرأة أخرى فإنه يمارس الخيانة، ولكن من نوع آخر، وأولين هذا الجانب من قضاياهن اهتماماً كبيراً، فدافعن عن حقهن في ألا يشاركهن في نصيبهن أحد، وألا يلج إلى مملكتهن معتد أو متطفل، وصورن بؤس المرأة الزوجة التي تُبلى بضرة فنقلن في قصصهن ذلك الهاجس المأساوي المدمر

[1] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 168

[2] - سورة النساء، الآية رقم 3

الذي أكل وجدان المرأة المشاركة في زوجها، وسعيها إلى الاجتهاد في إرجاع الزوج الهارب إلى حظيرتها، وترميم ما تساقط من بنيان الصلة الزوجة، والوعي بأسباب انصراف زوجها عنها إلى أخرى. على حين لا نجد هذا الشعور الصادق في وصف حالة المرأة المنصرف عنها زوجها، وقد يكون بعد الرجل القاص عن معايشة الألم الذي تعيشه المرأة المشاركة سبباً في اختفاء وهج الصدق فيما يكتبه عن هذه القضية، في حين يتجلى ذلك عند القاصات[1].

وللعوين كتاب آخر يحمل عنوان قضايا المرأة السعودية من خلال السرد♠، وهذا الكتاب لم أتناوله بالدراسة؛ لأنه مجرد قص ولصق من الكتاب الذي بين أيديكم، إلا أن الناقد جرد منه الجانب الفني، واكتفى بعرض الجانب الاجتماعي.

وقد تناول السيد محمد ديب في كتابه فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، الرواية السعودية بالنقد والتحليل، موضحاً منهجه الذي اختطه لدراسته في المقدمة، فيقول: ونؤكد – في دراستنا للرواية السعودية- على الأخذ بالمنهج التاريخي النقدي مع الحرص على التصنيف الفني، وعدم الفصل بين الشكل والمضمون، حتى يبدو المنهج وكأنه دراسة متكاملة، ولذا حرصت عند الحديث عن أي جانب من أية رواية أن أقدم أولا لهذا الجانب عرضاً يستوفي الهدف[2]. فقد اعتمد الناقد على "النقد الجدلي في صورته الأولى المرتبط بالمادة التاريخية، والذي يعتبر الرواية شكل من أشكال البنية الفكرية للمجتمع، والنقد الجدلي في صورته الأولى، لم يكن يعطي لبنائها الجمالي أهميه أساسية، إنه يكتفي عادة بما يتركه الانطباع العام الذي ينشأ عند القراءة الأولى للنص، وإذا ما تم تحليل بعض الجوانب الجمالية في العمل الروائي، فإن ذلك لا يتم عادة إلا في ضوء الرجوع الدائم إلى الواقع العياني، لمقارنة الشخصيات الروائية مثلاً بشخصيات موجودة في الواقع الخارجي، أو المقابلة بين الأمكنة الروائية، والأمكنة الواقعية، إلى غير ذلك من المقارنات التي لا

---

[1] - العوين، صورة المرأة في القصة السعودية، ج 1، ص 442/441

♠ - العوين، محمد، قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، مطـابع الشـرق الأوسـط، ط1، 1430هـ.

[2] - ديب، السيد محمد، فن الرواية، مقدمة الكتاب.

تفيد غالباً في فهم الأعمال المدروسة، وإنما تشعب الدراسة في متاهات لا قرار لها[1]". وهذا ما فعله السيد ديب، فقد أفرد الباب الثالث لدراسة الجانب الفني في الروايات، متناولاً الحبكة، والشخوص الروائية، والأسلوب، والزمان والمكان. إلا أن الملاحظ، أن الناقد أفرد العديد من الصفحات للحديث عن مفهوم الحبكة، والزمان والمكان، والشخصيات بأنواعها، وعند تناول الجانب التطبيقي، أفرد القليل من الصفحات لذلك، ولتوضيح ذلك أقول: عند دراسته للشخصيات، أفرد الناقد ما يقارب عشر صفحات، متحدثاً عن دور الشخصية في بناء الرواية، ثم متناولاً أنواع الشخصية، النامية والمسطحة، وبناء الشخصيات، وخاتماً بالشخوص الروائية في بعض الروايات، فتناول صورة المرأة، وصورة الرجل في عدد من الروايات، بطريقة سريعة، وخاطفة، لا تروي الظمآن، فمثلاً يقول: " الرجل في رواية "فكرة" عاجز يحاور المرأة ولا يتغلب عليها، بينما نراه متوثباً وساعياً للتطوير، والعمل بنشاط في رواية البعث، وفي ثمن التضحية نراه شيخاً يعمل بالتجارة، وشاباً يجتهد في تحصيل العلم، وطفلاً يحاول النهوض[2]."

يعتمد الناقد في تحليله للروايات على أكثر من منهج، فعند دراسته لرواية ثمن التضحية للدمنهوري، ذكر نبذة تاريخية مختصرة عن الرواية، فيقول: " تعد ثمن التضحية للدمنهوري أول رواية سعودية كتبت بالمقاييس الفنية، ولا زالت حتى الآن علامة بارزة في تاريخ الفن، بالرغم من ظهور رواية أخرى لهذا الكاتب، وصدور العديد من الروايات لكتاب آخرين[3]." ثم يستخدم المنهج الاجتماعي لاستخلاص القضايا الاجتماعية من الرواية بطريقة مقتضبة ومعتمدا على مبادئ جورج لوكاتش، في إقامة علاقة بين البنى التحتية، والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي[4]، فيقول: "وتعرض رواية ثمن التضحية لمجموعة من القضايا أو الأحداث المتشابكة التي تؤلف فيما بينها هذا النسج المحكم، سواء أكان هذا العرض متصلاً أو

---

[1] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 100

[2] - ديب، فن الرواية، ص 244

[3] - ديب، فن الرواية، ص 50

[4] - فضل، في النقد الأدبي، ص 33

متقطعاً، فقضية الزواج مثلاً وهي حدث اجتماعي ومشكلة عاطفية امتد الحديث عنها في سائر الفصول تقريباً، ويتصل بها قضية تعليم الفتاة، وهي مشكلة ثانوية جاء الحديث عنها متقطعاً وغير موجه من فرد واحد إلى شخصية بعينه. ومن القضايا التي عرض لها الدمنهوري في الرواية مع الاختلاف في حديثه عنها وعنايته بها: الحياة الاجتماعية في بيئة الحجاز، وما اعتراها من متغيرات، والبعوث العلمية إلى الخارج، وظهور طبقة المثقفين، وزيادة أسعار العقارات، والربح والخسارة، وحياة الشباب السعودي خارج وطنه، إلى غير ذلك من الأحداث الجزئية التي تلتصق بالقضايا الكبرى، وتشكل معها تناسقاً وتآلفاً في المضمون للرواية.[1]" والعلاقة التي أقامها الناقد بين النص والسياق المحيط، أظهر من خلالها مشكلة الزواج من الأجنبية، فيقول: "إلا أن المشكلة التي واجهت المجتمع السعودي من جراء هذا الابتعاث، هي تفتح أعين المبتعثين إلى بيئات أخرى على فتيات مثقفات، يختلفن من حيث التجاوب العاطفي والروحي عن بنات وطنهم في تلك الفترة مما يشجعهم على الزواج من تلك البيئة، ويعلق بكري شيخ أمين على هذه المشكلة فيقول: وتصور رواية "ثمن التضحية" مشكلة خطيرة اقتضاها تفتح أعين المتعلمين الجامعيين، على بنات مثقفات من بيئة أخرى غير بيئتهم، يتجاوبن معهم تجاوباً روحياً وثقافياً، وهذا التجاوب الثقافي جعل بعض الشبان يختارون شريكات حياتهم من تلك البيئة. وبطل القصة إذ يدوس على قلبه، ويضحي بحبه في السبيل الزواج بإحدى بنات وطنه يضرب لشباب بلاده مثلاً رائعاً عن الواجب المقدس حيال فتيات الوطن اللواتي لا ذنب لهن فيما هن عليه من جهل وتخلف[2]." ويذكر الناقد رأيه عن القضية الاجتماعية مسنداً هذا الرأي إلى الروائي، "وقد أفضت الرواية بوجهة نظر الكاتب في الحرص على تعليم المرأة، حتى تتخطى الحواجز التي كانت تفصل بينها وبين الجيل الجديد. كما امتدت دعوته إلى التعليم لتشمل كلا النوعين على السواء، كما أن مشكلة الزواج التي تفجرت أمام "أحمد" لم تكن إلا بسبب سفره للتعليم[3]." ويستخرج

---

[1] - ديب، فن الرواية، ص 51/ 55

[2] - المرجع نفسه، ص 53.

[3] - المرجع نفسه، ص 54

الجانب الفني معتمداً في ذلك على المنهج الأسلوبي "أما الجمال فنابع من تعدد ألوانه، وانعتاقه من الرتابة التي ترهق القارئ، فنراه أحياناً يوظف التحليل النفسي لخدمة الحدث ورسم الشخصيات، كما يجمع في أسلوبه بين السرد والحوار وقد أجراهما باللغة الفصحى، ويحمد على حمداً كبيراً، ويقدم أسلوبه لخدمة نزعته الواقعية، ولكن ليس على حساب الجانب العاطفي الذي يقتضي اختيار الكلمات الرومانسية، كما حرص حامد رحمه الله على أن يكتب روايته بأسلوب سهل لين يشبه الأسلوب الصحفي الذي يخاطب مستويات ثقافية متعددة كشأن الرواية التي تقترب في عنصرها الحكائي بالأدب الشعبي، ووفق في نقل بعض التعابير العامية إلى اللغة الفصحى، وقدم أسلوبه بصورة حية تتفاعل مع المواقف وتتجاوب مع الأحداث، وتساير الشخصية في مستواها الثقافي والفكري[1]."

عمد الكاتب إلى تلخيص الرواية بالاعتماد على تلخيص الأحداث التي ترتبط بالبطل، وذكر تفاصيل الشخصيات التي لها علاقة بالبطل، ومن ذلك رواية "النهايات" لعبد الرحمن منيف، و"رائحة الفحم" لعبد العزيز الصقعبي. بينما هناك بعض الروايات لم يعمد الكاتب إلى تلخيصها، مثل: رواية "التوأمان"، فقد اكتفى الناقد بنقد الرواية بشكل عام، دون عرض تلخيص، أو نقد للشخصيات، ولم يتجاوز نقده للرواية الصفحتين. فيقول: "ويبدو أن المؤلف قد سار على طريقة أكثر الروايات العربية المؤلفة في بداية التعرف على هذا الفن من حيث الاهتمام الواضح بالجوانب التعليمية، والتثقيفية على حساب الجانب الروائي الفني[2]."

ومن الملاحظ استعانة الناقد برأي نقاد آخرين في نقده للرواية السعودية ومن ذلك قوله: "ويرى منصور الحازمي أن رواية فكرة تندرج ضمن الروايات التعليمية الإصلاحية حيث يقول: يصرح السباعي بالهدف التربوي الذي من أجله قد كتب روايته حين يهدي كتابه إلى والديه قائلاً ستقرآن في قصتي نوعاً من الأفكار حين تساورني في حياتي...[3]" ومن ذلك أيضاً قوله: "وقد انتقد صاحب كتاب الحركة

---

[1] - ديب، فن الرواية، ص 59/58

[2] - المرجع نفسه، ص 35

[3] - المرجع نفسه، ص 38

الأدبية♠ هذه الرواية♠ فقال: ويؤخذ على الكاتبة، وقد سمت نفسها "بـ" سميرة بنت الجزيرة العربية، أن قصتها ما فيها من رائحة الجزيرة إلا اسم الكاتبة فقط، فلا الأحداث، ولا المكان، ولا الشخصيات، ولا الروح العامة تمت إلى الجزيرة بصلة أو نسب من قريب أو بعيد...[1]"

قارن الكاتب بين الروايات التي يكون بينها تشابه في المضمون، فقد عقد مقارنة بين رواية ثمن التضحية للدمنهوري، ورواية لا ظل تحت الجبل لفؤاد عنقاوي، فيقول: " لقد سبق القول بأن ثمن التضحية ولا ظل تحت الجبل من الروايات التي تحدثت عن بيئة مكة المكرمة، وهذا يدفعنا إلى الموازنة المختصرة بينهما[2]."

ومما يؤخذ على النقاد هو تحليله رواية لكاتب غير سعودي، على الرغم من أن العنوان يشير إلى الرواية السعودية، وقد اعتذر الناقد عن ذلك بالتشابه الذي بين الروايتين، فعقد موازنة بين رواية الأشجار واغتيال مرزوق لعبد الرحمن منيف، ورواية الأنهار لعبد الرحمن الربيعي، فيقول: "أمامنا الآن رواية الأنهار لعبد الرحمن الربيعي، ونراها تتوافق في أمور كثيرة مع الأشجار واغتيال مرزوق، فكلا الكاتبين يعتمد في روايته للأحداث على المذكرات أو اليوميات ... وكلا الكاتبين يردد الحديث عن المرأة والخمر وملحمة جلجامش... وينهض كلا البطلين بدور الراوي الأمين على التاريخ...[3]"

عمد الناقد إلى استخدام مصطلح الرؤية، وإن لم يصرح بذلك، فإنه لجأ إليه عند الضرورة، وقد نسب الرؤية إلى الروائي، "وساقت رؤيتها التعليمية والنقدية على لسان أمل عبد اللطيف بطلة الرواية التي خطبت إلى عريسها نبيل، ودعت الكاتبة إلى ضرورة الحفاظ على التعاليم الإسلامية، في قضايا الزواج، ونجحت بطلة

♠ - صاحب الكتاب هو: بكري شيخ آمين، سبق تعريف الكتاب.

♠ - الرواية المنتقدة، هي رواية ودعت آمالي لسميرة خاشقجي سبق التعريف بالروائية.

[1] - ديب، فن الرواية، ص 163

[2] - المرجع نفسه، ص 139/138

[3] - المرجع نفسه، ص 188/187

الرواية في جعل خطيبها يقلع عن التدخين، وأرجعت له نصف المهر...1" ويقول: "يطرح عبد الرحمن منيف مجموعة من الرؤى الواقعية والرمزية في النهايات... ويصنع الحدث الساخر من الإنسان والطيور والحيوانات...2"

يؤمن الناقد بنظرية الالتزام، ويظهر ذلك لي من قوله: " تدعو الرواية العربية إلى إصلاح المجتمع بحيث يلتزم غالبية الأدباء ببحث قضاياه ورصد تحولاته التزاماً يقتنعون به لما تفرضه عليهم العقائد الدينية، والعادات العربية، والمعاناة القومية التي خاضتها أكثر البلدان في هذه المنطقة من العالم... ونؤكد أن العلاقة بين الأديب ومجتمعه علاقة تفاعل وتأثر وتأثير، إذ لا يكفي أن يتوقف دور الروائي على تصوير الواقع وتسجيله ورصده بكل مظاهره ومرئياته، بل يجب عليه أن ينهض بما هو أسمى لفنه من ذلك3."

استخدم الناقد أسلوب الاقتباس من الروايات وقد اقتبس من جميع الروايات المدروسة عدا رواية التؤامان للأنصاري. وقد يكون ذلك بسبب ضعف الرواية وما لاقته من نقد.

أما هدف الناقد فلم أجد هدفاً محدداً يسعى الناقد لتحقيقه، سوى تحليل أكبر قدر ممكن من الروايات في أقل عدد ممكن من الصفحات. فعدد صفحات الكتاب قليل بالنسبة لعدد الروايات، فمجموع الروايات المدروسة تبلغ اثنتين وأربعين رواية، بينما بلغت عدد صفحات الكتاب ثلاثمائة وخمساً وثلاثين صفحة باستثناء صفحات المقدمة والتمهيد، والفهارس، لعدم اشتمالها على تحليل للرواية، وبذلك يكون الناقد حلل الروايات فيما لا يزيد على ثماني صفحات، إذا لم يكن أقل.

يعد ديب من النقاد الذين تناولوا الرواية السياسية بالتحليل، وقد أفرد لها فصلاً أسماه الرواية السياسية، بدأ حديثه بمقدمة تحدث فيها عن مضمون الرواية السياسية في العالم العربي، ثم ذكر ومضات عن بعض الروايات السعودية التي تتناول في جانب منها الناحية السياسية، فيقول: "وقد عرض عبد الله جمعان لحرب رمضان

---

[1] - ديب، فن الرواية، ص 113

[2] - المرجع نفسه، ص 332

[3] - المرجع نفسه، ص 119/118

1393هـ في روايته القصاص عندما تحدث عن استشهاد أحد شخوصها الرئيسيين على الجبهة المصرية، وتحدث عبد العزيز المشري عن جانب آخر من القضية عند عرضه لأحد الشخوص في رواية الوسمية، وهو أبو صالح الذي سافر إلى فلسطين، وشاهد أرضها التي ضاعت من العرب، وقد جعل المشري فصلاً من الرواية عن مصلح الدوافير وهو من فلسطين. أما محمد عبده اليماني فقد جعل روايته "مشرد بلا خطيئة" تجسيداً لمشكلة فلسطين، وتعبيراً صادقاً عن قضية العرب الكبرى مع إسرائيل1."

أما الروايات السياسية التي تناولها ديب بالدراسة والتحليل فهي: الأشجار واغتيال مرزوق لعبد الرحمن منيف، وشرق المتوسط لنفس المؤلف، ومشرد بلا خطيئة لمحمد عبده يماني، والشياطين الحمر لغالب حمزة. ويغلب على أسلوب الناقد في هذا الكتاب النقد الأيديولوجي العقائدي، فيقول مثلاً عن رواية الأشجار واغتيال مرزوق "رواية سياسية واقعية ذات مضمون فكري وقومي2." ومن ذلك قوله في تحليل رواية مشرد بلا خطيئة: "والقضية الفلسطينية عند الكاتب هي قضية فكرية يعرض لها بقلم رجل الإعلام الذي يجمع بين الحوادث التاريخية والرؤية الخيالية، ويمزج بينهما في قالب يعبر عن جوانب الأزمة السياسية لهذا الشعب المشرد بلا خطيئة3."

أما المتن الأساسي فقد تناول فيه الناقد سبعاً وأربعين رواية، وقد تعقب الناقد الروايات التي صدرت منذ عام 1930م والذي توجت بصدور رواية التوأمان إلى نهاية عام 1988م.

---

[1] - ديب، فن الرواية، ص 178

[2] - ديب، فن الرواية، ص 181

[3] - المرجع نفسه، ص 194

وقد تناول الناقد الشنطي♠ الرواية السعودية في كتابه، المسمى بفن الرواية في الأدب العربي السعودي، وصرح الشنطي في مقدمة فن الرواية، بأنه نهج في مقاربة النصوص نهجاً جمالياً وظيفياً. إلا أنه من خلال أسطر المقدمة يتضح اعتماد الناقد على المنهج الاجتماعي. وخاصة المنهج اللوكاتشي الواقعي. فالناقد ينحى في تصنيفه لهذه المادة المنحى الواقعي، يقول في مقدمة كتابه: "وحرصت أن يكون المحور الرئيسي لهذه المقاربة التحول الاجتماعي خلال العقود الماضية، إيماناً مني بأن الرواية أقرب الأجناس الأدبية إلى التقاط وجيب المجتمع، ورصد نبض حركاته، لهذا تم تصنيف المادة وفقاً لهذا المنحى الواقعي الذي يرى أن السرد إعادة إنتاج للواقع وموازة جمالية رمزية له من شأنه أن يغوص إلى جوهره، ويرصد قوانينه وحركة الوعي المتشكلة في إهابه[1]." ولكنه صنف بعض الفصول تبعاً لهذا المنحى الواقعي، مثل قوله في موضوعات الفصل الثاني: هموم الواقع وهموم الذات من منظور انتقادي، ومشكلات الواقع الجديد بين الرؤية المثالية والرؤية الموضوعية. بينما نجد بعض فصول الكتاب أخذت منحى بعيداً عن الواقع، مثل الإرهاصات والبشائر، والمنعطف. وقد اعتمد الناقد على المنهج الأسلوبي؛ لتوضيح الجانب الجمالي فمن ذلك قوله عند تحليل رواية القشور، "ومما أرسى دعائم هذا الأسلوب: استخدامه لموقع الراوي بضمير المتكلم ثم ظرف الزمان الدال على الحاضر، ثم التعليقات الخفيفة التي يستعيض بها عن ذكر بعض الوقائع، والنسج البطيء لإيقاع الحدث الذي يتتبع التفاصيل ويستغرق في تأملها.[2]"

درس الناقد رواية التوأمان للأنصاري، وفكرة للسباعي، والبعث للمغربي، في الفصل الأول تحت عنوان الإرهاصات والبشائر، ولكنه في الحقيقة لم يدرسها، وإنما مر عليها مرور الكرام، وقد يكون ذلك راجع إلى ما صرح به في المدخل" أما

♠ - ناقد فلسطيني، من مواليد 1945م، تخرج من قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة القاهرة كلية الآداب 1968م، حصل على الماجستير والدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى من جامعة القاهرة في النقد الأدبي الحديث، أستاذ مساعد بكلية إعداد المعلمين بحائل.

[1] - الشنطي، فن الرواية، مقدمة الكتاب.

[2] - المرجع نفسه، ص 137

الروايات السابقة وهي التوأمان وفكرة والبعث فهي روايات تعليمية، والرواية التعليمية لا يمكن إدراجها في إطار الرواية بمفهومها المعاصر؛ لأن تاريخنا القديم حافل بهذا النمط من القصص، ولعل المقامات أبلغ شاهد على ذلك إذا نظرنا إلى القصة على إطلاقها، أما إذا خصصنا الرواية فلدينا حي بن يقظان، ورسالة الغفران، وغيرهما[1]."

وبالنظر إلى المتن الأساسي الذي اعتمد عليه الناقد، وجدت أنه لم يحصر نفسه بمدة زمنية معينة، أو عدد معين من الروايات، وربما قد اختار الروايات بناء على الروائيين، فنجده مثلاً في الفهرس يقول: دراسة في أعمال حمزة بوقري، وفؤاد عنقاوي، ودراسة في روايات حامد دمنهوري، أو الرؤية الفكرية التعليمية في أعمال حمد الراشد.

تناول الشنطي في المدخل وقبل الخوض في تحليل الروايات قضية العلاقة بين القصة القصيرة والرواية. وفي اعتقادي لو أنه لم يتعرض لهذه القضية لكان أفضل؛ فقضية العلاقة بين القصة والرواية قضية شائكة لا يكفي عرضها هذا العدد القليل من الصفحات، فإذا كان لدى الناقد شك بأن هذا العمل يندرج تحت القصة القصير، فمن الأفضل أن يمر عليه مرور الكرام كما فعل مع التوأمان، أو بإمكانه أن لا يتناول العمل الأدبي ويكتفي بذكر السبب. ومن ذلك ما ذكره عند عرضه لرواية القشور لعمر طاهر زيلع " فصفحاتها لا تزيد على الخمسين من -القطع الصغير- إلا قليلاً لا تنهض دليلاً على إمكانية استبعادها من ميدان الرواية، ذلك أن النفس الروائي فيها شديد الوضوح[2]."

اعتمد الشنطي في دراسته للروايات على المنهج الواقعي، فهو من المؤمنين بنظرية الانعكاس، فيقول: "... ثم عكفت على مقاربة سريعة للعلاقة بين الرواية والحركة الاجتماعية، في محاولة لاستكشاف الصلة بين هذا الفن ومرجعياته الواقعية[3]." ويقول:" إن الروايات تصبح تدريجياً حقائق تاريخية واجتماعية، وإن

---

[1] - الشنطي، فن الرواية، ص 62/61

[2] - المرجع نفسه، ص 136

[3] - الشنطي، فن الرواية، ص 12

البحث عن أشكال روائية جديدة أكثر عمقاً في أثناء عملية استيعاب الواقع يخدم الاكتشاف والاستيعاب والتجسيد ... ومن الأمور التي ينبغي ألا يطول الجدل حولها، أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على استيعاب التحولات التاريخية في حياة الأمم... ومهما يكن من أمر الخلاف حول الكون الفني الذي تسهم في بنائه وتشكيله من حيث صلته بالواقع وتعبيره عنه ... فإن مما لا مراء فيه أن العمل الروائي يقتنص دينامية الواقع وآليات الحركات فيه، وليس المقصود بالواقع هنا البيئة الطبيعية أو الاجتماعية أو الحدث التاريخي، بل هو جماع العوامل المستترة والظاهرة التي تتآزر في سلسلة من العمليات وفق معطيات متكاثرة ومتنامية تسهم في صنع التحول، والعالم الذي يتخلق في العمل الروائي، وفق منظومة جمالية لها مسارها لا يتشكل بمنأى عن قوانين الواقع وتوجهاته، بل يتقاطع معه ويتفاعل مع ديناميياته[1]." ومن الروايات التي عالجها باستناده إلى الواقع، رواية قبو الأفاعي لطاهر عوض سلام، يقول الشنطي في مقدمة تحليله لهذه الرواية: ويروي المؤلف روايته من واقع الوالد الذي يهدهد أطفاله بقصة من القصص الطريفة، تحتفل بالواقع وتحرص على حصد نبضاته، وترسخ في الأذهان مرحلة غاربة من مراحل الحياة في جنوب المملكة العربية السعودية، فقد تخيل قصته من واقع الحياة الاجتماعية، قبل خمسين عاماً حيث كان المجتمع بمنطقة جازان يعيش حياة تسودها قيم معينة تتسم بالنبل والأصالة، وهذه الإشارة تؤكد حقيقة هامة، وهي أن الكاتب يصدر عن الواقع وينتمي إليه. والرواية تكشف عن البنية الاجتماعية والأسرية السائدة في ذلك الوقت حيث الاعتداد بالقبيلة والعشيرة. وثمة تخطيط محكم يفضي إلى معادلات إنسانية وقيمة يعمد الكاتب إلى إبرازها وتمجيدها. من هنا تحولت بعض الشخصيات إلى أقنعة تكشف عن قيمة مجردة مطلقة ففاطمة رمز للتضحية والفداء، ومنصور رمز للأنانية والخسة[2].وبالإضافة إلى اعتماده على الواقعية، يعتبر الرواية تماثل وتناظر للواقع، فيقول:" ... ومن المعروف أن استخدام العامية ليس رديفاً للواقعية، بل إن الفن تحويل وليس نقلاً حرفياً؛ لذا يمكن أن يعبر الكاتب بشكل من أشكال

---

[1] - الشنطي، فن الرواية، ص 26

[2] - الشنطي، فن الرواية، ص240/244

الفصحى بعد شحنه بظواهر أسلوبية ولغوية معينة عن الموقف الذي يريد دون وقوع في مأزق الثنائية البغيضة[1]."

أعلن الشنطي عن استخدام لمصطلح الرؤية الاجتماعية، ورؤية العالم، فيقول:"... فلجأت إلى التبويب الموضوعي، آخذاً بعين الاعتبار الرؤية الاجتماعية المقترنة بالتشكيل الجمالي، إيماناً مني بأن الفصل بين الجانبين أمر غير ممكن[2]." وفي اعتقادي أن الناقد التبس عليه مفهوم الرؤية، فالرؤية هي: شكل من التطلعات والمشاعر والأفكار التي تجمع أعضاء جماعة واحدة قد تكون طبقة، وتميزها عن الطبقات الأخرى. بمعنى تجسيد بنية الفكر عند طبقة معينة[3]. وهكذا يصير النص تعبيراً عن رؤية العالم، التي هي ليست وقائع فردية، إنما هي أحداث اجتماعية ترفد رؤى الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها صاحب النص[4]. فالناقد عند تحليله للروايات يذكر رؤية اجتماعية، أو رؤية وجدانية..الخ، إلا أنه لا يستنتج هذه الرؤى، وإنما يستمر في تحليله للرواية، فمثلاً: في رواية "عذراء المنفى"، يفرد الناقد عنواناً جانبياً الرؤية الاجتماعية، ويقول: "وهكذا فإن هذه الرواية تتعامل مع المشكلات التي أفرزها الواقع الجديد وخصوصاً فيما يتعلق بالمرأة وقضاياها، ولكن من منظور اجتماعي متقدم، فقد ركز على الشريحة التي تنتمي إليها البطلة وصور محيطها الذي نشأت فيه[5]." فمفهوم الرؤية لدى الناقد غامض غير واضح ومن ذلك قوله: "وفي رواية بين جيلين لمحمد زارع عقيل رؤية محددة تتمثل في الإحساس بحركة الزمن وهبوب رياح التغيير؛ ولهذا يبدأ الكاتب منذ السطر الأول بتحديد الزمن التاريخي، وتأكيد الانتماء المكاني[6]." ومن ذلك قوله: "... ويهمنا أن نتبين رؤية

---

[1] - الشنطي، فن الرواية، ص 264

[2] - المرجع نفسه، ص 11

[3] - فرح، وعبد الجواد، علم اجتماع الأدب، ص41/ 43

[4] - وغليسي، يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديـد، الـدار العربيـة للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص 146/ 147

[5] - الشنطي، فن الرواية، ص 200

[6] - المرجع نفسه، ص 276/277

الكاتبة التي تطرحها في هذا العمل، وذلك لا يتم وفقا للنظرة العلمية الحديثة الخاصة إلا بالتعرف على ما يسمى في أدبيات النقد الروائي أو رؤية العالم ... من هنا يتضح لنا أن الكاتبة باختيارها لأسلوب السرد وطريقة القص، إنما تبرز وجهة نظر معينة، والراوي أسلوب صياغة، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع يستتر وراءه الكاتب[1]." فلا أعلم أين هي رؤية العالم؟!.

لم يلجأ الشنطي إلى تلخيص الروايات المدروسة، بل انحاز إلى عرض الجزء الذي يتلاءم مع فكرته، والرواية الوحيدة التي عمد إلى تلخيصها هي رواية غداً أنسى لأمل شطا. واكتفى لتبرير ذلك بقوله: -لامناص لنا من تلخيص الرواية حتى نتمكن من تحليلها والكشف عن رؤية الكاتبة فيها[2].- كسبب لتلخيصها.

وقد انتقد الشنطي الروائي الناصر، ووجه إليه تهمة ازدواجية الرؤية فيقول: "ولكن الكاتب على الرغم من إقراره بشرعية العلاقة بين مفيدة وعيسى ودفاعه عنها يعود فيتخذ موقفاً مناقضاً فيقول على لسان الراوي: تاالله لو كان لدينا مثلهن في بلادنا لأحرقناهن حرقاً، وحاشا أن تطأ أرضنا أمثالهن. وليس من شك أن في هذا الموقف ازدواجية غير مبررة، وربما كانت سمة من السمات التي تتصف بها مرحلة الانتقال... مظهر من مظاهر القلق الذي يعانيه المثقف في الرواية العربية عامة فهو من ناحية يريد التحرر من القيم أو الأفكار الجديدة، ولكنه من ناحية أخرى لا يملك من الوعي الشامل لطبيعة مجتمعه وتقاليده ما يكفل له إيجابية الحلول أو الاستمرار في مسعاه نحو التغيير المنشود.[3]" وفي رأيي أن هذا التناقض يعتبر إيجابياً؛ لأنه يساعد على الاستيعاب الشمولي للواقع، كما أن ذلك لا يدخل تحت ازدواجية الرؤية، وإنما تحت ما يسمى بالشوائب الأيديولوجية، فمن المتعارف عليه أن الرواية تشتمل على شوائب إديولوجية في وعي شخصياتها، وفي وعي كاتبها، لكن هناك سمة مرجحة لهذا الاتجاه، أو ذاك، هذه السمة المرجحة لا تعطي نفسها مباشرة، فثمة عملية تحليل طويلة للوصول إليها. ولهذا السبب فإن لوكاتش كان من أوائل من

---

[1] - الشنطي، فن الرواية، ص 358

[2] - الشنطي، فن الرواية، ص 357

[3] - المرجع نفسه، ص 105

نبهوا بشكل واضح إلى ضرورة احتياط الناقد من الوقوع في الخطأ الفادح الذي ينشأ عن النظرة الميكانيكية في تفسير أعمال الروائيين، اعتمادا على انتماءاتهم الاجتماعية أو اعتماداً على معتقداتهم التي يعلنون عنها بشكل مباشر، فعندما يتعلق الأمر بالإبداع الروائي فإنه قد يحدث أحياناً تفاوت كبير بين المعتقدات النظرية والإيديولوجية للكاتب، وبين الرؤية الفكرية التي تتحكم في عمله أو بعض أعماله، فالإبداع يحرر المبدع أحياناً حتى من أفكاره الراسخة"[1]. والذي جعل الناقد يرتكب هذا الخطأ هو إيقانه باتجاه الرواية نحو الترجمة الذاتية، فيقول: "والاتجاه نحو الترجمة واضح في هذه الرواية فهي تتتبع حياة الشخصية الرئيسية منذ صغره، ودراسته في الكتاب حتى ما قبل انتهائه من مرحلة الدراسة الثانوية حيث كان يدرس خارج وطنه ثم عاد[2]."

وفكرة الترجمة الذاتية، والسيرة الذاتية مهيمنة على تفكير الناقد، وإن كنت أتفق مع الناقد على أن الكثير من الروايات السعودية في بدايتها نحت هذا المنحى، إلا أن الناقد يستند في إثبات فكرته هذه على قواعد وهمية. فمثلاً عند دراسته لرواية "القشور" لعمر طاهر زيلع يقول: "ومما يلفت انتباه الدارس في هذه القصة موقع الراوي، فالكاتب يختار موقع الراوي المتحدث بضمير المتكلم، والمشارك الرئيسي في الحدث، مما يضيق الشقة بين الراوي كأسلوب في تقديم المادة القصصية وبين الكاتب نفسه، ويقوي النزوع البوحي الحميم، الأمر الذي يؤكد منهج الترجمة الذاتية، فالراوي يتحدث عن تجربته الخاصة، ولهذا يبدو أكثر قدرة على الإقناع خصوصاً وأنه يتبع أسلوب النقد[3]." وقد نسي الناقد أن الروائيين يستخدمون الراوي المتحدث بضمير المتكلم؛ "لربط الراوي بالقارئ مباشرة، وجذب انتباهه، ودفعه للالتصاق بالرواية بصورة حميمة، وكأن الراوي يخصه وحده بحكايته، ويبوح بها إليه، فيبدو كالصديق الذي يتكئ ليحكي لصديقه قصته[4]." كما أن الفترة التي ظهرت فيها هذه

---

[1] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 63/62

[2] - الشنطي، فن الرواية، ص 103

[3] - الشنطي، فن الرواية، ص 143

[4] - الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 655

الرواية تمثل مرحلة تجديد في البناء الهيكلي للرواية السعودية، فمنذ عام 1980م بدأ الرواة السعوديين بالتجديد باستخدام الراوي الداخلي بضمير المتكلم[1]. وهذه الرواية صدرت عام 1983م.

وقد التفت الشنطي إلى قضية مهمة وقعت فيها الروائية أمل شطا في جميع رواياتها وليس فقط في رواية غداً أنسى، وهي وحدة اللغة من بداية الرواية حتى نهايتها، "وعلى الرغم من توسع الكاتبة في استغلال الحوار، فإن المنظور التعبيري يكاد يكون واحداً، إذ ليس ثمة فارق في خصائص الأسلوب بين لغة الراوي ولغة الشخصيات، فالجميع يتوحد في إطار صياغة أسلوبية هي لغة الكاتب، من هنا تفقد الجملة المحكية نبرتها التأثيرية الخاصة، وتسيطر وجهة النظر الواحدة على الرواية[2]."

وقد درس الناقد رواية غدا أنسى تحت عنوان النزعة الإنسانية، إلا أنه لم يستخلص فكرة واحدة تشير إلى هذا العنوان هذا أولاً، ثانياً: أعتقد لو أن الكاتب استخدم في دراسته لهذه الرواية منهج الأنسنة♠، الذي تبناه الناقد محمد أركون لكان أفضل، فالظاهر لي بعد قراءتي لروايات شطا، أنها تنزع نحو الإنسانية، فجميع كتاباتها تتناول قضايا إنسانية في القمة الأولى أكثر منها اجتماعية. وقد احتار الناقد في تصنيف الرواية ضمن أي نوع من أنواع الروايات يمكن إدراج هذه الرواية، هل تندرج ضمن رواية الأجيال، أو رواية المغامرة. إلا أنني أرى أنها تندرج ضمن الرواية الإنسانية.

---

[1] - الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 654

[2] - الشنطي، فن الرواية، ص 360

♠ - الإنسانوية أو الأنسنة يعود جذر المفردة إلى الإنسان، ولهذا فالإنسانوية كمفهوم، وكمذهب فلسفي تركز على الإنسان كمحور لتفسير الكون بأسرة. ونمت بذور ذلك المذهب الإنساني، وتجلت في إعلان وثيقة حقوق الإنسان التي ظهرت عام 1789م. للاستزادة انظر، الرويلي، والبازعي، دليل الناقد الأدبي، قميحة، مفيد، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصـر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1981م، والتوحيدي، محمد أركون، نزعة الأنسـنة فـي الفكر العربي جيل مسكويه دار الساقي، بيروت، د.ن.

والناقد يرى أن صوت تيما هو الوحيد المسموع داخل هذا العمل، وبناء على ذلك فقد طغى المنظور الواحد على أسلوب القص رغم التعدد الظاهري في أصوات الرواية عبر1. وفي تقديري أن ذلك لابد من أن يحدث، فتيما هي من تولت دفة رواية الحكاية من البداية إلى ما قبل نهاية الفصل، عدا الفصل الذي تحدثت فيه الروائية عن حياة المديرة. فالروائية تبدأ الرواية بتيما، وتختمها بتيما أيضاً.

وقد عمد الناقد إلى النقد العقائدي الأيديولوجي، ومن ذلك قوله: "أما هدى الرشيد♠ في رواية "غداً سيكون الخميس" فهي تمتلك رؤيا متحركة تحاول من خلالها أن تعالج حس التغيير الذي أصبح هاجساً قوياً، غير أن ما يفسد موضوعية الرؤيا هو التقسيم الحاد إلى عوالم متباينة يحتل الرجل فيها عالماً خاصاً فيه ملامح النفاق والاضطهاد والبعد عن الجادة، أما المرأة فهي تمتلك الصفا والنقاء والحكمة.2

ومن ذلك قوله: ورواية عذراء المنفى تقوم على رؤية فكرية للمرأة على وجه الخصوص، فالرجل الشرقي يحمل تاريخاً طويلاً وإرثاً متراكماً يكبل نظراته إلى المرأة، وحين يحس أن ثقافته تملي عليه رؤية جديدة ينحاز إليها بسرعة ويدافع عنها، ولكن على المستوى النظري فقط، فإذا احتك بالواقع وتعامل معه مباشرة سقطت كل النظريات، وظل أسيراً للرواسب والتراكمات التي وقرت في عقله الباطن. وهذا ما أراد طرحه الناصر في روايته هذه3.

ومن النقاد الذين تناولوا الرواية السعودية بالدراسة والتحليل الاجتماعي الحازمي♠ في كتابه، صورة البطل في الرواية السعودية، ويشتمل الكتاب على سبعة فصول، وتمهيد عن نشأة الرواية السعودية. تناول في الفصل الأول: صورة البطل

---

[1] - الشنطي، فن الرواية، ص 360

♠ - ولدت في مدينة عنيزة، كتبت الرواية والأعمال الإذاعية، تعمل في القسم العربـي بهيئـة الإذاعة البريطانية (B.B.C) في لندن. انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خـلال عام 1319هـ / 1419هـ، القسم الثاني، ص100.

[2] - الشنطي، فن الرواية، ص 231

[3] - المرجع نفسه، ص 186

♠ - حسن حجاب الحازمي، ناقد سعودي، عضو هيئة التدريس بجامعة جازان

في الرواية السعودية في ضوء المذاهب الأدبية، أما الفصل الثاني: فتناول علاقة البطل بالشخصيات والأحداث في الرواية السعودية، والفصل الثالث: تحدث فيه عن علاقة البطل باللغة في الرواية السعودية، والفصل الخامس: اشتمل على أبعاد شخصية البطل الجسمية، والنفسية، والاجتماعية، والثقافية، والفصل السادس: خصصه لدراسة مشكلات البطل في الرواية السعودية، والفصل السابع: تحدث فيه عن العلاقة بين الكاتب والبطل الروائي.

والحازمي يحدد منهجه بقوله: " وقد سرت في هذا البحث وفق المنهج الفني بما يقتضيه من تحليل وموازنة، ومحاكمة للأصول الفنية للقصة، وخلال معالجتي النقدية داخل هذا البحث حرصت بالإضافة إلى اهتمامي بدراسة الجوانب الفنية والجمالية في الأعمال المنقودة –حرصت- على ألا أغفل الجانب المضموني، وما يندرج تحته من أهداف وغايات ومسائل عقدية." وقول الناقد المنهج الفني يتضح لي أنه اعتمد على المنهج الانطباعي في نقده. ويقول في غير مقدمة الكتاب: "وسأحاول في الصفحات التالية أن أتحدث بشيء من التفصيل عن بعض هذه الروايات التي اتجهت نحو الواقع، وجهدت في تصويره، ورصد ثوابته ومتغيراته على كافة المستويات، واختارت أبطالها من هذا الواقع -لا لتمثل ذاتها، ولكن- لتمثل شرائح اجتماعية مختلفة بدأت تظهر على سطح المجتمع السعودي الناهض[1]". وبناء على قوله، فإنه جعل معظم الأعمال واقعية، وبالتحديد الواقعية الإسلامية. وناقشها في ضوء المنهج الاجتماعي، يقول: "... ولذلك فإن الواقعية الإسلامية تعد من أكثر صور الواقعية صدقاً وقرباً من الواقع؛ لأنها تنبع من تصور خاص متميز لله - عز وجل- وللكون والحياة والإنسان، ولأنها لها طريقتها الخاصة العادلة في تسجيلها للقطات البشرية، التي تختارها للتعبير الفني ... لذلك فإن الواقعية الإسلامية تتميز عن بقية الواقعيات، فهي مع اشتراكها معها في انتقاد الواقع، إلا أنها تنطلق من انتقادها من التصور الإسلامي، الذي يكون دائماً منصفاً ... فالواقعية الإسلامية – إذن- واقعية

---

[1] - الحازمي، صورة البطل في الرواية السعودية، ص 83

إلى أقصى حدود الواقعية؛ لأنها لا تزعم أن الإنسان خير محض، ولا شر محض....1"

لجأ الناقد إلى الاستشهاد من النصوص الروائية، وإلى ترجمة الروائيين السعوديين. أما المتن الرئيسي للدراسة، فقد حصر الناقد دراسته في مدة زمنية محددة، تمتد من عام 1930م-1349هـ إلى عام 1993م- 1412هـ. وقد بلغ عدد الروايات المدروسة ثمانٍ وستين رواية.

والبطل الذي سعى الحازمي إلى دراسته هو الذي يمثل الشخصية الرئيسة في الرواية، سواء كانت هذه الشخصية شريرة أو خيرة. وقد درس البطل "وفق خطة تنظر إلى البطل على أنه جزء أساس في البناء الفني للرواية، وفي الوقت نفسه لا تغفل علاقته المهمة بالمضمون2." وهو يؤمن بالمرآة الجزئية، التي لا تعكس كل ما هو موجود في الواقع، وإنما جزء منه. ويمزج هنا بين المنهج الأيديولوجي السياقي والمناهج الداخلية التي تنظر إلى البطل بوصفه مفردة ومكوناً من مكونات الخطاب الروائي، تنتج داخله، ولكنها تعكس صورة ما في الخارج. فيقول: "... إذن فالكاتب مع أنه يستمد الشخصية من الواقع، إلا أنه لا ينقلها كما هي بأسلوب فوتوغرافي، إنه يضيف إلى تلك الشخصية لمساتٍ وظلالاً وسماتٍ جديدة... المهم أن الكاتب قد يحذف ويضيف حتى يستوي أمامه النموذج الذي يريد، وهكذا نرى أن شخصية البطل ليست صورة طبق الأصل من الواقع، ولكنها كائن حي جديد3."

يميل الحازمي في نقده للروايات إلى النظرة الأخلاقية المثالية، فيقول: ومما يؤسف له أن كتابنا وكاتباتنا – رغم انتمائهم إلى الإسلام- صوروا هذه العلاقات واللقاءات –وما يحدث فيها من أشياء تخدش الحياء، وتجرح الدين- على أنها أمور عادية ليس فيها إثم أو عيب...4" فالناقد ممن يدعون إلى أن يكون الفن للمجتمع، للدين، ويطالب الروائيين بالالتزام الديني والأخلاقي، والالتزام بعادات وتقاليد

[1] - الحازمي، صورة البطل في الرواية السعودية، ص 80/79

[2] - المرجع نفسه، ص 675

[3] - المرجع نفسه، ص 50

[4] - المرجع نفسه، ص 75

المجتمع. وهو لا يكتفي بالدعوة إلى ذلك، بل يلبس لبوس المصلح الاجتماعي ويقترح على النقاد حلولاً وأساليب للتعامل مع الخارجين عن الدين والتقاليد، فيقول:" ولسنا نطالب الكاتب أن يوقف سير الأحداث ليقول: " إن ذلك حرام، فهذا العمل يتعارض مع الفن، ولكنا نطالبه بصفته كاتباً مسلماً أن يتحمل مسؤولية انتمائه، وأن يقول ذلك من خلال الفن، كأن يوجد شخصية داخل العمل تنتقد ما تقوم به الشخصيات الرئيسة من أفعال مخالفة للدين، ويدخل معها في حوارات مقنعة بصورة لا تبدو معها خطابية، حتى لا تؤثر على فنية العمل، أو يصور ما تقوم به الشخصيات الرئيسة من أعمال مخالفة للدين بصورة منفرة، لا أن يصور انحرافات الشخصية الرئيسة، على أنها حب مثالي سامٍ، يوصف مقترفوه بالطهارة والعفة، وهم غارقون في وحل الإثم والرذيلة، والانحراف[1]." وهو بذلك يجعل الالتزام المطلق شرطاً من شروط الإنتاج الأدبي.

ويسعى إلى إبراز العلاقة الجدلية بين الفرد والمجتمع، من خلال استخلاص صورة البطل الرومانتيكية، والبطل الواقعي، من الرواية السعودية، وقد أفرد فصلاً خاصاً لاستخلاص هاتي الصورتين.

يميل الناقد في دراسته لصورة البطل إلى النزعة المثالية الأخلاقية، وإلى النقد العقائدي الأيديولوجي، فيقول: "إن معظم كتاب هذه الروايات قد غالوا في تأثرهم بالاتجاه الرومانتيكي، وتمثلوه – بقضه وقضيضه- في رواياتهم، غير مدركين للتعارض الكبير بين ما يصورونه، ويبثونه من أفكار في رواياتهم، وبين انتمائهم إلى دين واضح الملامح والحدود، ومجتمع متميز بانتمائه لهذا الدين، معتز بهذا الانتماء، وحريص عليه أشد الحرص[2]." ومن ذلك ما انتقد به الروائية سميرة خاشقجي في رواية بريق عينيك، عندما وقعت البطلة في حب رجل وهي على ذمة رجل آخر "ترى كيف تبيح الكاتبة لبطلة روايتها هذا الفعل، وتسميه مع ذلك حباً مثالياً سامياً؟ إن ما قامت به شروق عمل مناف للدين والأخلاق والقيم، ولا يمكن أن يوصف مثل هذا الحب بالمثالية والسمو، وقد دأبت الكاتبة في كل رواياتها على تقديم

---

[1] - الحازمي، صورة البطل في الرواية السعودية، ص 72

[2] - الحازمي، صورة البطل في الرواية السعودية، ص 64

رجل وامرأة يحبان بعضهما، ويلتقيان، ويتغازلان، ويتعانقان، دون أن يكون بينهما رابط شرعي، ودون أن توجد من ينتقد هذا الفعل من داخل العمل، أو من خارجه، وتصر على وصفه بالمثالية والسمو[1]."

وهو ما إن ينتهي من نقد الروائيين حتى ينتقل إلى نقد الشخصيات، وكأن هذه الشخصية لها حرية التصرف، فيقول في نقده لليلى بطلة رواية جزء من حلم" ونحن نتعرف على قصتها، وعلى كل شيء عنها من خلال حديثها المتصل عبر دفتر مذكراتها إلى حبيبها عادل، الذي ظلت تناجيه وتبثه مشاعرها، وحبها من أول سطر في الرواية حتى آخر سطر فيها، مع أنه ليس زوجها... فكيف أمحت من ذاكرتها تربيتها الدينية، وهي ابنة عبد الغفار الحامد، الذي يحفظ القرآن[2]." ولا يخفى ما في هذا التحليل من علو النبرة الخطابية ذات المرجعية الخارجية؛ لأن الدين جزء من مكونات المجتمع، فهو لا ينظر إلى النص بوصفه بنية مستقلة قائمة بذاتها، وإنما يحاكم النصوص اعتماداً على أفكار جاهزة مسبقة، وبقطع النظر عن صحة ما يقول، فإن محاكمة الكاتب على وفق المقياس الديني الإسلامي، والاستشهاد بآيات من القرآن الكريم لإثبات بطلان دعوى الكاتب الروائي يتضمن بالضرورة انزياحاً عن التحليل النصي واللهث وراء الأيديولوجيا بكل وسيلة؛ مما يجعل هذا النقد جزءاً من أطروحة الناقد، وليس جزءا من أطروحة الكاتب الروائي. وزيادة على ذلك فإن الحازمي لم يبين لنا المواصفات الفنية التي تُلْزِم الكاتب بتبني اتجاه ما. وبدلاً من ذلك راح ينادي بنظرة أُحادية، أو النظر إلى الأشياء والأخلاق والأماكن من حيث يقف هو بوصفه ناقداً، لا من حيث تقف الشخصيات التي تتحرك وتفعل.

وعندما تناول الحازمي صورة البطل الواقعية في الرواية السعودية، لجـأ إلـى ترجمة الأعمال الروائية من لغة الأدب إلى لغة علم الاجتماع، فصنف الروايات إلى ثلاثة أصناف، بناء على القضايا والمشاكل الاجتماعية التي ظهرت في فترة زمنيـة معينة "وقد وجدت أن هذه الروايات ثلاثة أقسام: قسم عني بقضية من أهم القضـايا التي برزت في المجتمع السعودي إبان نهضته، ألا وهـي قضـية الابتعـاث إلـى

---

[1] - الحازمي، صورة البطل في الرواية السعودية، ص 66

[2] - الحازمي، صورة البطل في الرواية السعودية، ص 70

الخارج، والانفتاح على بيئات أجنبيـة، لهـا حضـارتها، وعاداتهـا، وتقاليـدها، وسلوكياتها المختلفة عن بيئتنا... وقسم ثاني عني بتصوير المشكلات الطارئة فـي المجتمع السعودي بعد القفزة الاقتصادية التي شهدتها المملكة... أما القسم الثالث فقد عني بتصوير الأحياء الشعبية والقرى، بتضاريسها المكانية وعاداتها الاجتماعيـة، وأهلها الطيبين بمشكلاتهم البسيطة....[1]"

وفي رواية فتاة من حائل لمحمد عبده يماني، يرى الحازمي أن بطل هذه الرواية هو هشام، على الرغم من أن العنوان يوحي إلى أن البطلة هي "هيا"، ويؤكد على كلامه بقوله أن البطلة لم تظهر إلا بعد مضي مائة صفحة من الرواية. وفي اعتقادي أن البطلة هي "هيا"، فقد حدد أحد النقاد البطل بأنه الشخصية التي تأخذ صفة البطل من خلال تفاعلها مع الشخصيات الأخرى في القصة، ومن خلال الأحداث القصصية، ومن خلال قوى أخرى موجودة في بنية النص القصصية التحتية[2]. "فهيا" في نظر الروائي اكتسبت بطولتها من أحداث القصة، فلولا "هيا" لما التحق هشام بالبعثة –والبعثة هي الحدث المهم في الرواية- وهي التي انتشلته من محنته في أمريكا بعد أن وقع في هوة الرذيلة، وساعدته على الحصول على البعثة للمرة الثانية بعد أن طرده الملحق الثقافي نتيجة لرسوبه في جميع المواد، "فهيا" هي المحرك الأساسي لأحداث الرواية. والمائة ورقة التي كانت قبل ظهور هيا اشتملت فقط على وصف دقيق لهشام، وأسرة هشام، ومنزل هشام.

وعلى الرغم من محاولة الحازمي لمسك زمام الأمور، والسير على حسب الخطة التي وضعها لنفسه، فإنه يخرج عن خطته، فيتناول الروايات وكأنه يعالج السيرة الذاتية في الرواية، فعند معالجته لموضوع البطل المنتمي إلى غير البيئة السعودية يقول: أما غالب أبو الفرج، فإن عمله الصحفي وتنقلاته الكثيرة بين بلدان العالم أثرا على اختياره لموضوعاته ومن ثم اختياره للبيئات التي تلتصق بتلك الموضوعات والقضايا، كما نجد عمله الصحفي ربما يكون هو الذي أوحى إليه بموضوعات روايته، ومن ثم اختيار بيئاتها الأجنبية المرتبطة بها، ويبدو أنه عمل

---

[1] - الحازمي، صورة البطل في الرواية السعودية، ص 84/83

[2] - لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 132

لفترة في الصحافة الفنية، أو ارتبط بما يعمل فيها؛ إذ لا تكاد تخلو رواية من رواياته التي دارت في بيئات أجنبية من راقصة أو مغنية، أو حديث عن أهل الفن... ولم يقتصر تأثير عمله الصحفي على اختياره للقضايا التي يطرحها، والبيئات التي يختارها فحسب، بل تجاوز ذلك ليترك بصمات واضحة على أعماله الروائية، فاصطبغت بصبغة تسجيلية مع ميل واضح إلى تبني وجهة نظر الإعلام في القضية المطروحة، وهي وجهة النظر السائدة، دون أن يحاول الغوص في أعماق القضية، وإبراز وجهات النظر، والجوانب الخفية منها1.

وفي نظر الحازمي تفاوت الروائيون في تناولهم للبيئة المكانية " أما بالنسبة للاهتمام بتفاصيل المكان، والعناية بوصفه فإن قلة قليلة من الروائيين السعوديين تنبهوا إلى هذا الأمر، وأولوه العناية التي يستحقها مستفيدين من دلالته التفسيرية في الكشف عن مزاج أبطالهم وطباعهم، ومنهم من يذكرها ذكراً عابراً لا يهتم بخصائصها... فغالب أبو الفرج يملأ رواياته بحشد من أسماء المدن والشوارع والفنادق والآثار، ولكنها تظل مجرد أسماء لن يتغير شيء لو أبدلتها بغيرها2." ولمعرفة أن للمكان حضوراً أو غياباً علينا أن نسأل أنفسنا هل تغيير المكان سيغير من طبيعة الأحداث والشخصيات، فإذا كانت الإجابة بنعم، فالمكان بالتالي سيكون له حضوره ودوره في العمل الروائي3.

أما علاقة البطل بالبيئة الزمنية فقد تبين للحازمي من خلال استقرائه أن أغلب الروايات السعودية تحدثت عن القرن الرابع عشر الهجري، وأن مجموعة منها عنيت بالنصف الأول منها، بينما عنيت أغلبها بالنصف الثاني منه؛ ولذلك فإننا سنجد أبطالاً ينتمون إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر الهجري، وأبطالاً آخرين ينتمون إلى النصف الثاني منه، وهؤلاء لهم قضاياهم ومشاكلهم، وطريقة حياتهم المختلفة عن أولئك4.

---

[1] - الحازمي، صورة البطل في الرواية السعودية، ص218/217

[2] - الحازمي، صورة البطل في الرواية السعودية، ص 221/214/213

[3] - النعمي، رجع البصر، ص 26

[4] - الحازمي، صورة البطل في الرواية السعودية، ص 277

تظهر عند الحازمي النزعة التاريخية المثالية، ويظهر ذلك من خلال حث الناقد للعنقاوي على الخوض أكثر في الناحية التاريخية في روايته تراب ودماء، يقول: ويبدو حرص الكاتب واضحاً على تقديم صورة للصراعات السياسية في تلك الفترة، لكن الكاتب – على الرغم من ذلك- ولم يستطع أن يتعمق الوضع القائم إذ ذاك، ولم ينجح تماماً في تصوير الشعب الحجازي، ويرجع ذلك إلى سبب شخصي يتعلق بالكاتب وتصوراته، وعدم إدراكه لمقدرة الفن الروائي على استيعاب الأحداث الكبرى، والتعبير عنها دون أن يتعرض الكاتب للمساءلة1. والناقد لا يكتفي بذلك، بل يملي على الروائي طريقة الكتابة، يقول: وكان بإمكان الكاتب أن يدعم موقف البطل وانحيازه إلى العرب بصداقة قوية تجمع بين البطل وأحد الحجازيين الذين وقع عليهم الظلم وعلى أسرهم الظلم والتعسف، ويجعله يعيش معه أزمته، فيرى بعينه كيف يساق والده أو أخواه إلى السجن بلا تهمة، أو لمجرد الاشتباه، كما كان بإمكان الكاتب أن يجعل والد البطل مأموراً للسجن، ويتيح للبطل فرصة رؤية معاملة السجانين للمساجين، وما يعانون من ظلم وقسوة تدفع البطل إلى التفكير العميق، وتولد في نفسه الحقد والكراهية من خلال واقع المعاملة التي رآها بعينيه، وأحس فداحتها بقلبه، عندها يمكن أن يصبح لانحيازه إلى العرب معنى وسبب مقنع، إذ إن حكايات أمه عن أخواله العرب وأمجادهم، ومآثرهم لم تكن كافية لدفعه إلى ما أقدمه عليه2.

تناول الناقد غربة البطل والغربة التي عالجها هي الغربة المكانية، وما تخلقه هذه الغربة المكانية في نفس البطل من غربة فكرية ونفسية واجتماعية، قد لا يستطيع معها التصالح مع نفسه ومجتمعه حتى وإن عاد إليه. أما الغربة الثانية، فهي الغربة الاجتماعية التي يستشعرها المرء، وهو بين أهله ومواطنيه، وهي قد تكون غربة نفسية؛ لسبب نفسي يعاني منه البطل، يجعله يتخيل أشياء، ويتوقع من الناس أشياء تعزله عنهم، وتشعره بالغربة بينهم3. ويجب التأكيد هنا على أن الناقد يستفيد

---

[1] - المرجع نفسه، ص 286

[2] - المرجع نفسه، ص 286

[3] - الحازمي، صورة البطل في الرواية السعودية، ص 573

من علم النفس الاجتماعي دون أن يشير إلى ذلك؛ لأن مسألة الاغتراب وما يتعلق بها تُعالج ضمن هذا العلم.

ولم يكتف الناقد بتناول غربة البطل، بل تناول غربة المؤلف أيضاً الذي ربط بها غربة البطل، وفي تناوله لغربة المؤلف تظهر لدى الناقد النزعة الاجتماعية المثالية: " لكن كيف يمكن التسامح مع كاتب أو كاتبة يصرف جل أعماله إلى المجتمعات الأخرى، ويختار أبطالاً تافهين، وقضايا تافهة؟! بينما مجتمعه يعج بالقضايا التي لم تناقش والأمور التي لم تطرح، إن اختيار هؤلاء الكتاب لمجتمعات أخرى، ولأبطال غريبين عن مجتمعهم ربما أشار بوضوح إلى غربتهم هم، كما هو الشأن في أبطال روايات سميرة بنت الجزيرة[1]."

استخدم الحازمي طريقة سانت بوف في تتبع حياة الروائيين، يقول: من منطلق أن القصة لا ترتبط بواقع الحياة في المجتمع فحسب، بل ترتبط في المقام الأول بواقع حياة الكاتب؛ لأنها جزء منه، وأثر مباشر لوقع الحياة وخبراتها على وجدانه، سأدرس تأثير حياة الكاتب وخبرته في الحياة على شخصية بطله في العمل الروائي، مستعيناً بالعمل الروائي في المقام الأول، وبما عرفته عن حياة الكاتب نفسه من خلال كتب التراجم التي ترجمت له، واللقاءات الصحفية التي أجريت معه، وما قاله النقاد حول هذه العلاقة، لنرى إذا ما كانت هناك علاقة – مباشرة وغير مباشرة- تربطه ببطله؟ وقد تبين لي من خلال تحليلي لعدد من الروايات السعودية وجود علاقة واضحة بين عدد من الكتاب وأبطالهم، تختلف بعداً وقرباً بين رواية وأخرى[2].

وعلى الرغم من اقتصار موضوع الدراسة على الرواية السعودية، فإن الحازمي حال لبعض الروايات غير السعودية، وذلك عند تناوله لموضوع الغربة الاجتماعية، من هذه الروايات: رواية قنديل أم هاشم ليحيى حقي، ورواية مليم الأكبر لعادل

---

[1] - المرجع نفسه، ص 573

[2] - المرجع نفسه، ص 619/618

كامل، ورواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، ورواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ[1].

ولكن تجدر الإشارة هنا إلى أن ليس كل النقاد استجابوا للتحولات النقدية – ولاسيما المستوردة من الغرب- إذ خضع بعضهم إلى موقفه الخاص من الروائي نفسه، أو إلى إيديولوجية مستقرة في وعي الناقد، فقد حظيت بعض الأعمال الروائية المتواضعة بتعاطف بين من النقاد، في حين استدرجت الإيديولوجية والمواقف الشخصية نقاداً آخرين للتقليل من قيمة بعض الأعمال الروائية الناضجة أو الإطاحة بها.

الفصل الثالث

[1] - الحازمي، صورة البطل في الرواية السعودية، ص 563/562/561

المنهج الثقافي، قراءة في المنهج وتطبيقاته على الرواية العربية في المملكة العربية السعودية

مدخل:

لقد أدى النقد الأدبي دورا مهما في الوقوف على جماليات النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي وتقبل الجميل النصوصي[1]، وكان للنقد الأدبي إنجازات على مر العصور، ويكاد يكون العلم الأكثر امتدادا والأعمق تجربة بين سائر العلوم، كما أنه هو العلم الذي تتجلى فيه الأريحية الذاتية، حيث تغيب الذات المتكلمة، ويكون الحديث عن الآخر، وليس عن الذات، كما يتسع فيه الجدل بحرية تامة، بعيدة عن التكفير والتخوين[2]، ولكن النقد الأدبي، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي، وظلت العيوب النسقية تتنامى متوسلة بالجمالي الشعري والبلاغي، حتى صارت نموذجاً سلوكياً يتحكم فينا ذهنيا وعملياً، وحتى صارت نماذجنا الراقية –بلاغياً- هي مصادر الخلل النسقي. وما يتراءى لنا جمالياً وحداثياً في مقياس الدرس الأدبي هو رجعي ونسقي في مقياس النقد الثقافي.[3]

من هذا المنبر دعا نقاد الثقافة بموت الأدب، وتراجع وسقط الخطاب النخبوي، وبروز الخطاب الشعبي. "والقانون العام في ذلك أن العلم متى ما تشبع تشبعاً يبلغه حد النضج التام فإنه يصبح مهدداً ببلوغ سنه التقاعدي، ولا شك أن العلوم تتقاعد مثلما يتقاعد البشر، غير أن الفارق أن العلم لا يدرك سنه التقاعدي ولا يراه، ويحتاج إلى من يكشف له عن هذه اللحظة الحرجة في تاريخ المعرفة، وأنا أرى أن النقد الأدبي كما نعهده، وبمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج، أو سن اليأس حتى لم يعد بقادر على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي الضخم

---

[1] -الغذامي، عبد الله محمد، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 2008م، ص7.

[2] -الغذامي،عبد الله محمد، "النقد الثقافي" فصول مجلة النقد الأدبي، القاهرة، العدد 59، ربيع 2002م، ص 46

[3] - الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 7،8

الذي نشهده الآن عالمياً، وعربياً. والنقد الأدبي لم يقف قط علـى أسـئلة مـا وراء الجمال، وأسئلة العلاقة بين التذوق الجماعي لما هو جميل، وعلاقة ذلـك بـالمكون النسقي لثقافة الجماعة، ولا شك أن الجميل مطلوب وأساسي، ولا شـك أن السـؤال عنه جوهري وضروري، ولكن ماذا لو أن الجميل الذوقي تحول إلى عيب نسقي في تكوين الثقافة العامة وفي صياغة الشخصية الحضارية للأمة ...؟! [1]".

إن النقد الثقافي لا يدور حول الفن والأدب فحسب، وإنما حول دور الثقافـة في نظم الأشياء بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية، بوصفه دوراً يتنـامى فـي أهميته، ليس لما يكشف عنه في الجوانب السياسية والاجتماعية فقط؛ بل لأنه يشكل كذلك النظم والأنساق والقيم والرموز، ويصوغ وعينا بها[2].

يؤكد النقد الثقافي على أنه نشاط وليس مجالاً معرفياً قائماً بذاته، وأن الناقد الثقافي أو نقاد الثقافة، يطبقون المفاهيم والنظريات المتنوعة في تراكيـب وتباديـل على الفنون الراقية والثقافة الشعبية، والحياة اليومية وعلى حشد من الموضـوعات المترابطة. ونقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة، ويسـتخدمون أفكـاراً ومفـاهيم متنوعة، وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، فضلاً عـن التفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضـاً أن يفسـر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي، والنظريـة الماركسـية، والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية[3].

1.3 التدرج التاريخي للنقد الثقافي:

---

[1] - الغذامي، عبد الله، واصطيف، عبد النبي، نقد ثقافي أم نقد أدبـي، دار الفكـر المعاصـر، بيروت، ط1، 2004م، ص11، 19،18،12.

[2] - بعلي، حفناوي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربيـة للعلـوم، بيـروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص 15

[3] - المناصرة، عز الدين، النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي، عمـان، ط1، 2005م، ص20، وانظر أيزابرجر، أرثر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر، وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م، ص 31

إن البدايات الجادة للنقد الثقافي، ترجع إلى بداية السبعينات من القرن العشرين، عندما شرع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنغهام، في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية، تناولت وسائل الإعلام، والثقافة الشعبية، والثقافات الدنيا، والمسائل الإيديولوجية، والأدب، وعلم العلامات، والمسائل المرتبطة بالجنوسة♠ والحركات الاجتماعية، والحياة اليومية، وموضوعات أخرى متنوعة. لقد اعتبر تأسيس هذه الصحيفة أمراً مثيراً وممتعاً؛ لأنه يبين أن القائمين على جامعة برمنغهام، يتخذون الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام مأخذ الجد، ولكن لسوء الحظ أن هذه الصحيفة لم تستمر طويلاً، ومع ذلك أثرت تأثيراً كبيراً في مستقبل الدراسات الثقافية والنقد الثقافي[1].

وظيفة النقد الثقافي:

تأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه أنه نظرية في نقد المستهلك الثقافي، وليست في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها، بمعنى أن لحظة هذا الفعل هي عملية الاستهلاك، أي الاستقبال الجماهيري، والقبول القرائي لخطاب ما، مما يجعله مستهلكاً عمومياً في حين أنه لا يتناسق مع ما نتصوره عن أنفسنا وعن وظيفتنا في الوجود. هذا حينما يكون الجمالي مخالفاً للعقلي، والمقبول البلاغي يناقض المعقول الفكري[2].

♠ - الجنوسة: مفهوم تمحورت حوله الدراسات النسائية في كافة المجالات، السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والبيولوجية الطبية، والنفسية، والعلوم الطبيعية ..الخ. مما جعله بؤرة لبرامج ودراسات عبر تخصصية بدأت تنشط في الكليات والجامعات الغربية. ولعل المحرك الأساسي لمثل هذه الدراسات هو الدعوة التحررية التي تبنتها الحركات النسائية في تركيزها على مفهوم الجنوسة كعامل تحليلي يكشف الفرضيات المتحيزة المسبقة في فكر الثقافة عموماً والغربية خصوصاً. للاستزادة النظر الرويلي، والبازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 149

[1] - ويليامز، رايموند، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، ترجمة هارون عبد القادر، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 246، يونيو، 1999م، ص 238، وانظر، أيزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص 31

[2] -الغذامي، النقد الثقافي، ص81

النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية، معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه[1]. وعلى هذا الأساس تتحدد وظيفة النقد الثقافي بآليات إنتاج المعاني ونشرها في المجتمعات الصناعية، والواقع أن التطورات الأخيرة التي شهدها العالم في ربع القرن الأخير على الأقل خلقت واقعاً اقتصادياً جديداً، أفرز بصورة حتمية علاقات اجتماعية جديدة ومختلفة، وتبع ذلك بالطبع اختراق مخيف للثقافة الشعبية، التي تشكل وعي الطبقة المنتجة والعاملة، بهدف تكريس قيم الطبقة المسيطرة التي تملك رأس المال، وتملك بالتالي أدوات الإنتاج، ويهمها بالدرجة الأولى ترسيخ قيمها في مواجهة أي تمرد محتمل على تلك القيم؛ ولهذا تتولى الطبقة المسيطرة تهدئة الطبقة المنتجة عن طرق إنتاج ثقافة موحدة جديدة، تتولى تغذية تلك الطبقة بالوهم، وهم الثقافة الحقيقة وتقديم ثقافة النمط الثقافي الزائف، بديلاً عن ثقافة التميز والاختلاف، وحينما تواجه ثقافة الطبقة المهيمنة بثقافة المتمردة، تقوم بتطويعها وترويضها، بل ابتلاعها لتصبح جزءاً من الثقافة المؤسسية[2].

النقد الثقافي ليس معنياً بكشف الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي[3]. فهو يتجاوز الأدب الجمالي الرسمي، إلى تناول الإنتاج الثقافي أياً كان نوعه، ومستواه، وبالتالي فهو نقد يسعى إلى دراسة الأعمال الهامشية التي طالما أنكر النقد الأدبي قيمتها أو أهميتها بحكم أنها لا تخضع لشروط الذوق النقدي[4].

يذهب التحليل الثقافي إلى ما هو أبعد من النص؛ ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى، فالمنهج

---

[1] - عياشي، منذر، "النقد الثقافي بين العلم والمنهج قراءة في كتاب عبد الله الغذامي"، عبـد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسـات والنشـر، ط1، 2003م، ص96.

[2] - بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 46/45

[3] - الغذامي، النقد الثقافي، ص 84

[4] - خليل، إبراهيم، في النقد والنقد الألسني، دار المسيرة، عمان، ط1، 2003م، ص126

الثقافي يسعى بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي[1].

ومن الرواد للخطاب الثقافي في فرنسا: رولان بارت، كلود ليفي ستراوس، ميشيل فوكو، لويس ألتوسير، جاك لاكان، جاك دريدا، أ. ج. غريماس. وفي ألمانيا: يورجين هابرماس، ثيودور أدورنو، والتر بنجامين، ماكس هوركهايمر، هربرت ماركوز. وفي الولايات المتحدة: فيكتور تيرنير، كليفود غرتيز، فردريك جيمسون. وفي كندا: ميتشل ماكلون، إتش . أنيس، نورثروب فراي. وفي إنجلترا: ليفس، رايموند ليامز، ماري دوغلاس، وليم إمبسون، وفي إيطاليا: أنطونيو غرامشي، وأمبرتو إيكو[2].

أما في الوطن العربي فنجد: علي الشرع، وخالد الكركي، وجبرا إبراهيم جبرا، وعز الدين المناصرة[3]، وقد تبنى عبد الله الغذامي مشروع النقد الثقافي في الوطن العربي بوصفه آلية جديدة في قراءة النصوص من وجهة نظر النقد الثقافي، وقد اتضحت ملامح هذا المشروع في كتابات الغذامي المختلفة[4]، ويعد الغذامي واحداً من أبرز ممارسيه في الربع الأخير من القرن العشرين في المملكة العربية السعودية وخارجها في الوطن العربي كله[5]. ولاسيما في كتبه "النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية، والثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي"، ويدعو في هذا الكتاب إلى ما يسمى بثقافة الصورة، "وكتابه ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية". وأهم ما يلتفت إليه الغذامي هي قضية الأنوثة في الثقافة العربية، وهو مشروع يندرج ضمن مشاريع النقد الثقافي العربية التي تقوم بتفكيك المركزيات الأساسية في تاريخنا وثقافتنا وحياتنا: المركزية الغربية، والمركزية الدينية،

---

[1] - الرويلي، والبازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 80

[2] - المناصرة، النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي، ص 232

[3] - بعلي، النقد الثقافي المقارن في الخطاب الأردني، ص175/157/99

[4] -عليمات، يوسف، جماليات التحليل الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004م، ص34

[5] - الغذامي، واصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 168

ومركزية الذكورة الأولى متصلة بالبعد الثقافي، وطبيعة العلاقة بالآخر، والثانية بالبعد العقائدي، والأخيرة بالبعد الاجتماعي1.

2.3 الدراسات الثقافية للرواية السعودية:

إذا كان نقاد النقد الثقافي الغربيون قد اعتمدوا على الماركسية في منهجهم الثقافي، فإن نقاد النقد الثقافي السعوديين قد اعتمدوا على المنهج الإسلامي. وهذا المنهج الإسلامي موجود منذ عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، " فقد كانت نظرة الخلفاء الراشدين إلى الشعر مستمدة من الاتجاه الديني الذي وضع أسسه القرآن الكريم وطبقه رسول الله صلى الله عليه وسلم في توجيه الشعر وتهذيبه وتقويمه.2" ومن النقاد من سار في منهجه الثقافي وفق ثقافة المجتمع والعادات والتقاليد.

ففي كتاب حقيقة رواية بنات الرياض لفيصل العتيبي، يسطر الدارس في بداية صفحاته بآيات قرآنية، وكأنه يريد أن ينبه القارئ إلى أن دراسته لهذه الرواية سوف تعتمد على المنهج الثقافي عبر الرسم الديني، وهناك ومضات كثيرة تدل على ذلك، منها، اعتماد الدارس على الاقتباس من القرآن الكريم والسنة النبوية في مواضع عديدة أثناء دراسته للرواية. استخدم الكاتب الأسلوب الخطابي الوعظي في دراسته، قدم لهذه الدراسة فضيلة عوض القرني، إلا أن الملاحظ أنه لم يقل: رواية بنات الرياض وإنما قال: "كتيب بنات الرياض3" وقد أشار ذلك إلى احتقار هذا العمل، أو تدني المستوى الفني للعمل الروائي من وجهة نظره.

ومن الأمثلة على الأسلوب الخطابي الإنشائي، الذي اعتمد عليه الناقد في دراسته. قوله: "... فمثلاً لم تبد الكاتبة رأيها في ما ذكرته في الرواية في هذا

---

[1] - إبراهيم، عبد الله، "النقد الثقافي مطارحات في النظريـة والمـنهج والتطبيـق"، الغـذامي والممارسة النقدية والثقافية، ص 39/38

[2] - الحارثي، محمد مريسي، الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي حتـى نهايـة القـرن السـابع الهجري، نادي مكة الثقافي الأدبي، 1989م، ص 62

[3] - العتيبي، فيصل بن سعيدان، حقيقة رواية بنات الرياض، دار الريـاض، ط1، 1429هـ ـ، ص 7

المقطع الأخير الذي تذكر فيه[1]: " لاحظت قمرة ولميس وأم نوير أن سديم أصبحت أكثر تهاوناً في أداء صلاتها مؤخراً، وأنها صارت تكشف عن شعرها عند ارتدائها للطرحة أكثر من ذي قبل. كان اهتمام سديم بالدين مرتبطاً بفراس، وحنقها عليه جعلها حانقة على كل شيء يذكرها به، حتى الدين[2]." ثم يعلق على هذا المقطع من الرواية بقوله: سبحان الله ما هذا الهراء الذي يكتب؟ فالإنسان حين يصلي لله تعالى وحده، فالصلاة عبادة خالصة لله تعالى... ففي سبيل علاقة خبيثة يحنق الإنسان على الدين، ذلك المنهج الرباني الذي بذل المسلمون فيه كل التضحيات الجسام من المال والنفس والأهل...[3]"

وقد كان اختيار الدارس لهذا الرواية اختياراً موفقاً وتنطبق عليها الشروط التي فرضها الغذامي لدراسة العمل الأدبي دراسة ثقافية – وسأثبت ذلك - وهي:

1- نسقان يحدثان معاً وفي آن، في نص واحد أو في ما هو بحكم النص الواحد أحدهما ظاهر والآخر مضمر. ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر.
2- لا بد أن يكون النص جميلاً ويستهلك بوصفه جميلاً؛ لكي تمرر الثقافة من خلاله أنساقها.
3- لا بد أن يكون النص جماهيرياً، وذلك لأن للأنساق فعلاً عمومياً ضارباً في الذهن الاجتماعي والثقافي[4].

فرواية بنات الرياض تشتمل على نسقين، أحدهما مضمر والآخر معلن، والمضمر نقيض المعلن، فالمعلن هو ما اقتبسته الروائية من أشعار لنزار قباني فتقول:

سأكتب عن صديقاتي

---

[1] - العتيبي، حقيقة رواية بنات الرياض، ص 106

[2] - الصانع، رجاء عبد الله، رواية بنات الرياض، دار الساقي، بيروت، ط5، 2006م، ص 247

[3] - العتيبي، حقيقة رواية بنات الرياض، ص 107

[4] - عياشي"النقد الثقافي بين العلم والمنهج قراءة في كتاب عبد الله الغذامي"، الغذامي والممارسة النقدية، ص94

فقصة كل واحدة
أرى فيها، أرى ذاتي
ومأساة كمأساتي
سأكتب عن صديقاتي
عن السجن الذي يمتص أعمار السجينات
... ...
... ...
عن الرغبات وهي بمهدها تذبح
عن الزنزانة الكبرى
وعن جدرانها السود
... ...
سأكتب عن صديقاتي
عن الأغلال دامية بأقدام الجميلات
... ...
صديقاتي
طيور في مغائرها
تموت، بغير أصوات[1].

هذه الأبيات جزء من قصيدة لنزار قباني، كتبتها الروائية في بداية روايتها؛ لتعكس مضمون الرواية، وهو الحديث عن الحياة اليومية لصديقاتها اللاتي ينتمين إلى الطبقة المخملية، ثم تقول: علها تقدح الزناد، فينطلق التغيير. فالصانع لجأت إلى عرض هذه الأحداث لإحداث التغيير، إلا أنه ما لم تتنبه له الروائية، هو أن عرضها لهذه الأحداث دون التعليق عليها إيجاباً أو سلباً قد يؤدي إلى نتيجة عكسية. وهذا ما يسمى بالنسق المضمر.

إن أول ما يلفت الانتباه في كتاب حقيقة رواية بنات الرياض هو العنوان، وكأن الدارس يريد أن يخبرنا بأن هذه الرواية التي لقيت هذه الشهرة، " والتي قيل عنها:

---

[1] - الصانع، رواية بنات الرياض، ص 12/11/10

هذا عمل يستحق أن يقرأ ... وهذه روائية أنتظر منها الكثير♠." ما هي سوى أنساق ثقافية تعلن عكس ما تضمر، تدعي الإصلاح والتغيير وهي تخفي الفساد والخراب للمجتمع السعودي. تُظهر الجمال وتُخفي القبح، وهي تمثل نصاً جماهيرياً، فقد طبعت الرواية ست مرات في خلال ثلاث سنوات.

سعى الدارس في دراسته لرواية بنات الرياض إلى تحقيق عدد من الأهداف:

إثبات حقيقة رواية بنات الرياض، من خلال تطبيق المنهج الثقافي.

تحديد هدف الرواية، والذي كان من وجهة نظر الدارس ليس سوى الفساد.

إثبات ضرر الرواية على الدين، والمجتمع، وطعنها في المجتمع، وفي الدين، والدعوة إلى السفور والاختلاط غير الشرعي.

تعرض الدارس في بداية دراسته إلى عنوان الرواية – بنات الرياض – وقد شن الدارس حملة على الروائية لاختيارها هذا العنوان، " ... لماذا اختارت الكاتبة بنات الرياض عنواناً لروايتها؟! وهو كما واضح من دلالته ومعناه ومفهومه يدل على العموم لا الخصوص ... والكاتبة أشارت في روايتها إلى أنها تعني صديقاتها فقط اللاتي ينتمين إلى الطبقة المخملية، التي لا يعرف أخبارها سوى من ينتمي إليها على حسب قولها. ... وبناء على ذلك كان من الأحرى والأجدر بالكاتبة أن تختار عنواناً مناسباً لروايتها توضح فيه بكل صدق ودقة ما تعنيه وتقصده، وتبتعد عن صفة العموم والكلية التي طالما هي تتحدث عن فتيات بعينهن وليس كل بنات الرياض، وذلك حتى تنأى بنفسها عن الخطأ الفادح الذي وقعت فيه، وحتى تتجنب الإساءة لكل بنات الرياض، اللاتي أثار غضب الكثيرات منهن هذا العنوان بنات الرياض المجمل في معناه، الذي أقحمهن بصورة في محتواه ومدلوله ومعناه، فبنات الرياض ولله الحمد كثيرات يزين هذه الرياض بعفافهن ورجاحة عقولهن، ولا ينحصرن فقط في شريحة محددة أو بنات معينات كما صورتهن الكاتبة في روايتها[1]" والدارس يرجع ذلك إلى سعي الصانع وراء الشهرة الإعلامية "... ولكنها على الرغم من ذلك أرادت أن تخوض المغامرة، كما وصفها البعض ممن أثنوا على روايتها، حتى

♠ - ذكر هذه المقولة الشاعر الروائي غازي القصيبي، انظر غلاف رواية بنات الرياض.

[1] - العتيبي، حقيقة رواية بنات الرياض، ص 23/22

تحيطها بهالة إعلامية، وضجة كبرى، وتخلق لنفسها شهرة من لا شيء، حتى إذا كان الثمن هو تشويه الحقائق وتزييفها، فالباحثون عن الشهرة يمكنهم أن يفعلوا كل شيء حتى يصلوا إلى مبتغاهم، وحتى إذا كانت الوسيلة لذلك غير مشروعة وغير مقبولة[1]". وكلام الدارس صحيح فالعنوان الذي استخدمته الروائية يدخل ضمن آليات الإشهار، "والإشهار يطمح لتعريف الجمهور بمنتوج ما، والعمل على دفعه لاقتنائه[2]." وبالفعل قد حصلت الروائية على هذه الشهرة، فقد قلدها في صياغة العنوان بهذا الشكل كثير من الروائيين وقد صرح بذاك الجريدي، فيقول: ومما تميزت به الروائيات في هذه المرحلة غلبة صوت المرأة على صوت الرجل الروائي بدرجة كبيرة جعلته يقف في الظل مقابل إنتاجها المتعدد، بل أصبح بعض الروائيين الذكور يقلدونها كما في رواية شباب الرياض لطارق العتيبي، وإبراهيم بادي في روايته حب في السعودية ورواية سورة الرياض لأحمد الواصل، وذلك كله تقليداً لرواية بنات الرياض لرجاء الصانع من حيث العنوان والبحث عن الإثارة[3].

يتساءل الدارس عن هدف الروائية من الرواية، فيقول: "ولكننا نتساءل: ما الأهداف التي ترمي إليها الكاتبة في روايتها بنات الرياض؟! الكاتبة في أولى صفحات الرواية التي لم تفرد لها مقدمة واضحة، لم تفصح ولم تصرح بأهداف واضحة لهذه الرواية، ولا بالغرض الذي دفعها لتأليفها أسوة بغيرها من الروايات المعروفة... ولذلك فقد أتت أهداف الرواية مستترة غامضة مبهمة وغير واضحة[4]." إلا أن ذلك هو حال جميع الروائيات والروائيين، فلا يوجد روائي/ة يـ/تحدد في المقدمة الهدف من كتابة الروائية، وهذا لا يعتبر من شروط كتابة الرواية، ومهما يكن فإن مسألة السعي وراء الشهرة من خلال انزياح ما أو ارتفاع الصوت – كما

---

[1] - المرجع نفسه، ص 26

[2] - بوطيب، عبد العالي، آليات الخطاب الإشهاري، مجلة علامات فـي النقـد، المجلـد 13، الجزء49، ص 312

[3] - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 19

[4] - العتيبي، حقيقة رواية بنات الرياض، ص 31

هو في العنوان- يعد جملة ثقافية انتشرت مع انتشار وسائل الإعلام المكتوب والمرئي.

من القبحيات التي تسعى الرواية إلى نشرها باستخدام الجماليات، والتي استخلصها الدارس منها، مفهوم الصداقة الخاطئ، " والغريب أيضا أن الرواية قد أشارت بضرورة الستر عليهن واستروا على ما واجهتم. ولكنها لم تلتزم به، وكان هذا التناقض الفاضح في الرواية بأن نشرت فضائح أعز صديقاتها دون أن تستشيرهن، كما ذكرت بقولها: ولأني قد بدأت في كتابة رسائلي جرأة من دون مشاورة أي منهن. فالرواية تعد عملاً جريئاً، ولكنها جرأة غير محمودة العواقب، وليست في محلها؛ لأن في ذلك انتكاساً للمفاهيم السليمة، فما مفهوم الصداقة لديها؟! الكل يعلم تماماً ويقر بأن الصديق الحق هو بمثابة المرآة الصادقة الصافية لصديقة ... فالكل يعرف ويدرك أن الصديق الخير يكتم ويحفظ أسرار صديقه، ولا يعمل على إفشائها لأي كائن كان، لأن هذه تعتبر خيانة وغدراً، خاصة إذا كانت تهمه مصلحته، ولكن إذا حدث خلاف ذلك فهو الانتكاس للفطرة السوية، واختلاط المفاهيم الذي تأباه النفس البشرية، بل وتنكره كل الأديان السماوية والأعراف والقيم الحقة، ولقد نهى ديننا الحنيف عن إفشاء الأسرار وتتبع العثرات والزلات[1]." والناقد، وهو يغفل ذلك، يجعل من الشخصية الروائية شخصية حقيقية من دم ولحم، وهو ما ترفضه البنيوية مثلاً، على أن تشبث الناقد بمسألة النقد الثقافي جعل كل منطوق في الرواية إنجازاً ثقافياً؛ ولذلك راح يتحدث عن التكوين الجمالي اللغوي في الرواية؛ لأن المنهج الثقافي يجعل من بلاغة الجملة/ الكتابة، مظهراً يعبر عن الأنساق الثقافية.

انتقد الدارس لغة الرواية فـ " فاللغة التي اختارتها الكاتبة للحوار في الرواية كانت متأرجحة تارة تركن للفصحى، وتارة أخرى للعامية، واللهجات المحلية لبطلات شخصياتها المتعددات، وتارة تقحم بعض المصطلحات الإنجليزية التي ليست هناك ضرورة أو أهمية لوجودها، ولا أدري هل الكاتبة متأثرة باللغة الإنجليزية إلى هذا الحد؟ أم أن بطلاتها هن اللاتي يتأثرن بها بحكم أنهن من الفتيات المثقفات

---

[1] - المرجع نفسه، ص 25/24

المتعلمات اللاتي درسن في المدارس الخاصة، وكن يسافرن للدول الأوربية كثيراً!! أم أنها تنتقص من لغتنا العربية لغة الضاد وتقلل من مكانتها، ولذلك فهي تستعمل الإنجليزية بديلاً عنها1." أما استخدام الكاتبة للفصحى تارة، وللعامية واللهجات المحلية تارة؛ فذلك يرجع إلى محاولة الروائية لإكساب الرواية صفة الواقعية، وخاصة عندما استخدمت اللهجة النجدية والحجازية في حوارها، فذلك يوضح لنا البيئة التي تنتمي لها الرواية، ومن ذلك قولها: "هادي آخرتها يا أبلة هناء؟ تفتني عليا؟ أيش هادا الخوف؟ هادا وانتي أبلة طلعت خوافة أكتر مني! صحيح الأبلات مالهم أمان.2" ومن الأمثلة على اللهجة النجدية والممزوجة باللغة الإنجليزية نطقاً العربية كتابة، قولها: "اندفعت قمرة توبخ لميس على ما اكتسبته في شاليهات جدة من سمرة برونزية:

قسما بالله إنك مجنونة! الحين الناس تدور البياض وأنت تتسدحين بهالشموس!

أيش أسوي اشتهيت أعمل برونزاج! والله إنو أتراكتف!

بالله يا بنات ردوا عليها، ذا المهبولة!

تتدخل ميشيل التي يعجبها اللون البرونزي على لميس:

آكتشولي ... آي لايك إت.

تثور قمرة وتحاول إقناع سديم بتأييدها:

سديم! شوفي هالمجانين وش يقولون! بالله أحد يعوف البياض ويروح للسواد برجلينه! عمرتس سمعتي بحرمة تدور على عروسة سودا لولدها؟

واستخدام الروائية للغة الإنجليزية كما هو ظاهر في الحوار، يرجع إلى لجوء بعض أفراد المجتمع إلى استخدام بعض المصطلحات أو المفردات الإنجليزية في حوارهم، أما كتابة المفردات الإنجليزية باللغة العربية، فربما – في تقديري- يرجع إلى تسهيل قراءتها على من لا يتقن قراءة اللغة الإنجليزية.

وهناك بعض المآخذ التي تؤخذ على هذه الدراسة، فالعتيبي ينظر إلى المجتمع السعودي من علٍ، وكأنه مجتمع خالٍ من المشاكل، وجميع أفراده يمتازون بالفضيلة،

---

[1] - العتيبي، حقيقة رواية بنات الرياض، ص 39

[2] - الصانع، رواية بنات الرياض، ص 48

ويبتعدون عن الرذيلة، ويتناول العتيبي الرواية من خلال موقف أيديولوجي متعصب، والأيديولوجيا المتعصبة من وجهة نظر تركي الحمد هي "نسق من الأفكار مغلقة، لا تسمح بالدخول إليها، ولا تسمح بالتفاعل مع الخارج[1]". فمن الواجب علينا كفرد من المجتمع السعودي أن نعترف بما لدينا من أخطاء حتى نتمكن من إصلاح هذه الأخطاء، فهناك الكثير مما ذكرت الروائية موجود في المجتمع السعودي، والدارس ينظر إليها بكبرياء، وكأنها لا تحدث على أرض الواقع، فالدارس استمد مفهوم الرجل الديني، وطبقه على جميع رجال ونساء المجتمع السعودي، وكأنه لا يوجد فرد سعودي مخالف للشرع، بل إنه يزعم بأن "المجتمع السعودي قبلة لكل البشر في أنحاء العالم[2]" فهو قد توصل إلى نتيجة خاطئة؛ لأنه استخدم أسلوباً خاطئاً، فيأخذ أحداثاً معينة في الرواية، ويبعد أحداثاً أخرى ليقنع القارئ بالنتيجة التي توصل إليها. فيقول مثلاً: " فبدلاً من أن تقضي الفتاة وقتها فيما ينفعها وأسرتها ومجتمعها، تقضي وقتها في البحث عن المتع الزائفة والهوى، ونرى ذلك من خلال قول الكاتبة في روايتها[3]: " كانت هي وصديقاتها وكثير من الفتيات في سنهن، إذا ما شعرن بالملل أو الضيق، تدبرن لهن بطاقات دعوة لأحد هذه الأعراس، أياً كان العرس، وتأنقن وتزين وذهبن لحضوره؛ ليمضين الوقت في الرقص على أنغام الطقاقات الحية، كأن الأمر أشبه بالسهر في نايت كلوب نسائي محترم.[4]" ثم يعقب بقوله: "تريد للفتاة في المجتمع السعودي المسلم أن تنحرف عن جادة الطريق، وتلبس ثوباً غير ثوبها، وتنسلخ من جلدها وتتبع العادات والتقاليد الغربية، حتى وإن كانت تتناقض مع عاداتنا وتقاليدنا وتعاليم ديننا الحنيف[5]."

---

[1] - الحمد، تركي، التعددية الحضارية .. صدام أم وئام، مجلة علامات في النقد، المجلـد 13، العدد 49، ص 101

[2] - العتيبي، حقيقة رواية بنات الرياض، ص 61

[3] - المرجع نفسه، ص 173

[4] - الصانع، رواية بنات الرياض، ص 254

[5] - العتيبي، حقيقة رواية بنات الرياض، ص 174

ويحاول الناقد أن يفرض نسقاً أصولياً على الكتابة عندما يوجهها فيما تكتب، وكأن الكتابة خطبة ووعظ مباشر يقول: "... فكان ينبغي أن تجد التعقيب من قبل كاتبة الرواية، بحيث تستهجن هذه التصرفات اللاأخلاقية في سطر أو سطرين كأن تقول مثلاً: ولكنني أستنكر مثل هذه التصرفات التي لا ينبغي أن تحدث في مجتمعنا المتدين المسلم فهذه جميعها أشياء محرمة ولا يجوز فعلها، بل وتتنافى مع كل الأعراف والأديان السماوية الأخرى، والأخلاق، والفطرة السوية...[1]"، وذلك لأن الأنساق التي تعرضها الروائية من خلال روايتها تؤثر بالقارئ بطريقة مباشرة وغير مباشرة، وقد تجعله يحاكي مثل هذه التصرفات، مثل الأحداث التي تعرض التشبه بالرجال، والتعامل مع الأبراج. ومع ذلك فإن الدارس كان يشن هجومه ضد الروائية وكأنها القالب الفكري الذي يحتضن هذه الأفكار، وكأنه لا يعلم أن الرواية ما هي سوي عرض للأيديولوجيا الاجتماعية والسياسية والفكرية لعدد من الناس، ومن الصعب تحديد أي فكر ينتمي له الروائي. ومن ذلك قوله: " وعلى الرغم من استدلال الرواية بالكثير من الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، وبعض الأقوال المأثورة التي تدعو وتحث على جوانب الخير والفضيلة، والصلاح والإصلاح، وتنفر عن الفساد والانحراف الخلقي والديني، لكنها لم تتوافق مع كل ذلك في سياقها الذي أتى عكس التيار، فما فائدة ذكر الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية إذا لم يعمل بها ...[2]"

وإذا كان العتيبي قد شن حملة ضد رواية بنات الرياض، نجد الناقد العطوي في مقالة له بعنوان رواية بنات الرياض، قد نحا منحى مختلفاً يقول: إن الكاتبة ظلمت نفسها، وظلمت رفيقات دربها فمضمون النص الروائي لا يبلغ هذه الدرجة مما تزعم، وقد جارى القصيبي الكاتبة في تهويلها ومبالغتها حين تقول: أنتم على موعد مع أكبر الفضائح المحلية، وأصخب السهرات الشبابية. بل إن شخصيات القصة وخامسهن أم نوير، لم تصورهن الكاتبة فاسقات ما جنات لاهيات، كما يتوهم القارئ نتيجة لكثير من الكتابات الصفية والعبث النقدي على الانترنت، فهل امرأة تبتغي

---

[1] - المرجع نفسه، ص 122

[2] - المرجع نفسه، ص 139

الزواج الحلال، وتلهث وراءه، ثم هي تتطلع إلى الزواج في كل محادثة هاتفية أو دردشة على صفحات الانترنت، وإن كانت الوسيلة خاطئة؟ إن هذا الذي ترنو إليه شخصيات القصة إنما يتواصل مع الحب العذري المتوارث عن العرب خلافاً للحب التربدوري الذي يقف عن الحب ولا يحتم الزواج، ويظن الكثير أن الصور الغزلية والوجدانية لشخصيات القصة، ولغة القصة، والمضمون الذي يتجسد للقارئ أنه تجاوز حده مع العبث الرومنسي، إنما هو غير ذلك، فالحكايات أهون بكثير من حكايات عمر بن ربيعة، وحكايات العرجي، ولم تبتذل شعراء المجون العباسي، وما تلاه من العصور مما يندى منه الجبين، ما أعف التصوير واللغة عند الصانع إذا ما قارناه بشعر كثير من أهل العلم، فضلاً عن الشعراء الذين لهم قصائد مبتذلة في الغزل بالمذكر. أما إذا قارنا قصة بنات الرياض بالتبذل والكشف والتصوير الفاضح في العصر المعاصر فحدث عن نزاهة هذه القصة ولا حرج، فهي لم تصور العري للنساء، وهي لم تصور ارتكاب الحرام، وهي لم تعلن الدعوة للممارسة الجنسية غير الشرعية[1]."

وبينما كان هناك عدد من النقاد اعترضوا على عنوان رواية بنات الرياض، نجد العطوي يرى أن عنوان الرواية لا يخدش بنات الرياض؛ وذلك لأنها أعلنت إنها تصور شريحة واحدة هي شريحة بنات الأثرياء، وليس الأمر شاملاً لأهل الرفاه، ولا يقترب من الوسطية، لأن لكل شخصية منهن ظروفها، وهناك من هذه الشريحة العدد الأكبر التي لها ظروف أخرى، والمتأمل يدرك هذا، والتسمية أقرب ما تكون مجازية من نواح شتى منها كون هذه الشخصيات من الفتيات التي لا تمثل التنوع الاجتماعي في عاصمة عدد سكانها خمسة ملايين. ثم إن القارئ يستطيع إعادة الفتيات لأقاليم المملكة ولكن كل بنات المملكة بنات الرياض[2].

---

[1] - العطوي، مسعد، "رواية بنات الرياض"، الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، ملتقى الباحة الثقافي الثاني، النادي الأدبي بالباحة، ط1، 1428هـ، ص 167/166

[2] - العطوي، "رواية بنات الرياض"، ص 168

إن النص الأدبي من وجهة المنهج الثقافي لا بد أن يكون جميلاً ويستهلك بوصفه جميلاً؛ لكي تمرر الثقافة من خلاله أنساقها1. وهذا ينطبق على نص بنات الرياض، وقد استخلص العطوي المعالم الجمالية التي تمتاز بها الرواية، وهي:

تتسم الرواية بعناصر الجذب التي تتشكل من المضمون، والمعالم الجمالية الفنية، ومنها العنوان فهو يجمع كلمتين كبيرتين هما بنات الرياض، وكلاهما تحمل دلالات كبيرة، فالبنات هن النصف الآخر، وهن نصف شباب الأمة أي هن جزء من الشباب، والآخر عاصمة المملكة العربية السعودية الدولة التي تخدم الحرمين الشريفين، وتعتز بالإسلام وتحمل رايته وتلتزم بتشريعاته، وهي حماية الالتزام، وهي حاملة أمانة القيم الإنسانية في العالم الإسلامي، ودلالة التركيب للكلمتين يولد كثافة تشع في الأفق الوطني والاجتماعي، بل تصور التصوير الخارجي لهذه البلاد، فما هي سلوكيات بنات الرياض العاصمة الإسلامية الملتزمة، كل يسعى لكشف الحقيقة.

ومن عناصر التشويق العمر الزمني للبنات، فهن ما بين الثماني عشرة حتى السادسة والعشرين، وتلك مرحلة الاندفاع وتصطفي بنوع من المراهقة، وفيها تطلع للحياة الجديدة وفيها تكبر الأحلام، وتقترب النفس من الأوهام.

تستهل فصلها بمقولة فلسفية أو مقطوعة شعرية تحكي أحاسيس القصة، فهي بمثابة الاستهلال النحوي للمشاعر التي تحكيها حكاية الفصل2.

اعتمد العطوي في نقده الثقافي لرواية بنات الرياض، على الثقافة الفكرية للمجتمع، وخاصة ما هو مشاع بين الطبقة البرجوازية وما يدل على ذلك قوله: " لغة القصة تتداخل معها اللغة الانجليزية أحياناً، استجابة لمظاهر التباهي أو محاكاة للواقع الحياتي من الأفلام، وهي دارجة عند سائر الشباب من بنين وبنات، وربما فرضها الحاسب الآلي والانترنت، والتفاعل مع العالم الخارجي، ونحن نعترف أن الأجيال الجديدة تحمل ألفاظهم دلالات جديدة، وربما تحمل ألفاظاً من لغات شتى،

---

[1] - عياشي، "النقد الثقافي بين العلم والمنهج قراءة فـي كتـاب عبـد الله الغـذامي" الغـذامي والممارسة النقدية، ص 94

[2] - العطوي، "رواية بنات الرياض"، ص 171/170

ودلالات فرضها التعامل الإلكتروني، بل أصبحت هذه الألفاظ الدخيلة تحمل دلالات نفسية واجتماعية، وقد كثر عندهن استعمال هذي الكلمات. بل استعيرت إلى دلالات اجتماعية، ولا نعدم ظهور بعض اللهجات التي تنبئ عن أقاليمهن، وتتوارد فيها ألفاظ عامية[1]."

ومن الذين ساروا وفق المنهج الثقافي في نقدهم للرواية السعودية، متخذاً من القرآن الكريم والسنة النبوية ركيزة أساسية، الدارس عبد الله صالح العجيري، في كتابه المسمى عبث. وقد قدم لهذه الدراسة بندر الشويقي. يقول: "... وكنت قبلُ قد وقفت على طرف من بذاءاتهم، ومراهقاتهم التي يسمونها أعمالاً أدبية!، فرأيت فيها ما يمرض القلب ويوهن الإيمان. غير أني بعد قراءة ما جمعه أخونا ومراجعة بعضه في مصادره، وجدت السوء فيها جاوز كل وصف، حيث تمادى أولئك المفتونون في غيهم، بعدما رأوا في أخبار المجون تجارة رائجة، تصنع من النكرة علماً في رأسـه عار... لو أن قارئاً لا يعرف شيئاً عـن مجتمعنـا وقرأ تلكم الروايات، لاستيقن أنا بلغنـا فـي عالـم مبلغاً لم يسبقنا إليـه سابـق. فـ بنات الرياض♠ بنـات هـوى، ونسـاء جـدة علـى خط الاستـواء♠ والسعوديات♠ عاشقات للمراقـص والكؤوس، غارقـات فـي جاهليـة♠ وعفـن، لا هم لهـن إلا اختلاس♠ اللذة المحرمة. وشباب الرياض♠ فجرة زناة شاذون، يعشقون الـ عرق الـ بلادي♠، والمجاهدون منهم في رأي فتى العدامة، مراهق الشميسي، خريج الكراديب♠، إنما يطلبون ريح الجنة♠ ورضا الله بمعاقرة الخمور. وفي الجملة فإن

---

[1] - العطوي، "رواية بنات الرياض"، ص 172

♠ - رواية بنات الرياض، لرجاء الصانع.

♠ - رواية خط الاستواء، لزينب حفني.

♠ - رواية السعوديات، لسارة العطوي.

♠ - رواية جاهلية، لليلى الجهني.

♠ - رواية اختلاس، لهاني النقشبندي.

♠ - رواية شباب الرياض، لطارق العتيبي.

♠ - رواية عرق بلادي، لمحمد المزيني.

♠ - العدامة، الشميسي، الكراديب، تسمى بثلاثية الأزقة المهجورة، لتركي الحمد.

ملامح البلاد كلها تدور في فلك الفواحش والعهر والـ فسوق♠، ومن سلم من ذلك كله فهو الـ إرهابي 20♠ الذي ينوي تدمير الكون ليقف وحده فوق أطلاله[1]".

ويرى العجيري أن الرواية تعكس الأنساق الثقافية سواء أكانت إيجابية أو سلبية؛ وذلك لأنها " تمتاز بأسلوب غير مباشر لإيصال الأفكار وتمرير المفاهيم، فالرواية لا تقدم الأفكار إلى العقل في قالب صدق واعتقد، وإنما تصبها في قالب قصصي يعتمد الزخرفة والتمويه. وقد لا يشعر القارئ أن ثمة فكرة يراد إيصالها إليه من هذا الحدث أو ذاك. وربما تشرب عقله هذه القيم وتلكم التصورات دون إحساس منه أو شعور. ذلك أنه أثناء قراءته للرواية في شغل بمتابعة الأحداث، والربط بين الفصول، والتعرف على الشخصيات، والتفكير فيما سيحصل، وبماذا ستُختم الرواية. فتكون إمكانية تسرب الأفكار دون شعور أكبر، إذ إن استعداد القارئ النفسي والعقلي للمعارضة، والتنقيح والنظر والتأمل أضعف في هذه الحالة مما لو طالع كتاباً يطرح الفكرة مباشرة[2]." وبناء على ذلك، فإذا كان الشعر حامل النسق، لدى الغذامي، فإن الرواية هي حاملة النسق لدى العجيري، وهي العلامة الكاشفة لهذا النسق، وبالتالي هي المطبخ المنتج لهذا النسق، وذلك لا يعني أنها السبب، أو النتيجة، ولكن بمعنى أنها الجسد الحامل للفيروس، والذي ينشره ويديمه.

ومما يساعد الرواية على نشر أنساقها –من وجهة نظر العجيري- كثرة قراء الرواية، " لذا فإن الروائي يستطيع من خلال الرواية أن يبث ما يريده في جمهور واسع من الناس قد لا يستطيع الوصول إليهم بوسيلة كتابية أخرى، -ويضرب العجيري مثالاً على ذلك- برواية دان براون الشهيرة شيفرة دافنشي، والتي بلغ حجم مبيعاتها أكثر من ستين مليون نسخة، والتي ترجمت لأكثر من خمس وأربعين لغة

♠ - ريح الجنة، لتركي الحمد.

♠ رواية فسوق، لعبده خال.

♠ - رواية إرهابي 20، عبد الله ثابت

[1] - العجيري، عبد الله بن صالح، من عبث الرواية نظرات من واقع الرواية السـعودية، م.د، م.ن، ص 6/5

[2] - العجيري، من عبث الرواية نظرات من واقع الرواية السعودية، ص 26

من لغات العالم الحية. ثم تحولت بعد ذلك إلى فيلم سينمائي كبير. فالمفاهيم والأفكار التي نشرها هذا الكتاب ليست من مبتدعات المؤلف أو مكتشفاته، بل هو مسبوق إليها بتصريحه وإقراره. فمن الكتب التي استفاد منها مثلاً كتاب الدم المقدس والكأس المقدسة، وشتان بين انتشار هذا وانتشار ذاك[1]."

يميل الدارس في دراسته إلى أسلوب التعميم أكثر منه إلى التخصيص، فالمتن الرئيسي الذي اعتمد عليه الدارس في دراسته يتكون من أربع عشرة رواية، وهي رواية هند والعسكر لبدرية البشر، وهي فسوق لعبده خال، وشباب الرياض، والإرهابي عشرين، ونساء تحت خط الاستواء، وملامح، والواد والعم لزينب حفني، وريح الجنة، وسعوديات، وعرق بلادي، ولم أعد أبكي، واختلاس، وبنات الرياض لرجاء الصانع، والقارورة ليوسف المحيميد. أما التعميم فيظهر من خلال طرح الكاتب لفكرة معينة وتعميمها على جميع الروائيين ثم ذكر أمثلة مستمدة من بعض الروايات، وعلى السبيل المثال لا الحصر طرحه لفكرة جهل الروائي. فيقول: " ... فالروائي يقدم من خلال روايته تحيلاً نفسياً للأفراد، ودراسة اجتماعية للمجتمع ويخوض في الحقائق الشرعية... الخ. والذي يعرف أحوال كثير من كتاب الرواية يعلم منهم القصور الفاضح في هذه الجوانب العلمية بما لا يؤهلهم للكلام فيها، إذ فاقد الشيء لا يعطيه، الأمر الذي ينعكس على ما يخطونه في تلكم الروايات، ويقدمونه للقراء على أنه حقائق يجب التسليم بها. خذ مثالاً على الجهل الفاضح لدى كتاب هذه الروايات ما جاء في رواية هند والعسكر من قول إحدى الشخصيات: أضيفي لجدتك قول عمر بن الخطاب، أشهر شخصية تاريخية في الإسلام وأشدها عراكاً مع الحياة: اللهم ارزقني إيمان العجائز؛ لأن الإيمان المستسلم الذي لا يسأل يجعل الحياة محتملة، لكن لو كان الإيمان نفسه سهل الحصول لما سمي إيمان العجائز. – ثم يعقب على هذا القول بقوله- فالقارئ يقف متعجباً حائرا من مثل هذا المقطع، أيعجب من نسبة هذه العبارة للفاروق عمر، أم يعجب من فهم الكاتبة للعبارة!! لو كان الإيمان سهلاً لما سمي إيمان العجائز!! عجبي!.[2]"

---

[1] - العجيري، من عبث الرواية نظرات من واقع الرواية السعودية، ص 30/29

[2] - العجيري، من عبث الرواية نظرات من واقع الرواية السعودية، ص63/ 37/ 40

ويتهم الدارس روائيي الروايات بأنهم هم من يمثلون الشخصيات على أرض الواقع، بمعنى أن الرواية ما هي سوى سيرة ذاتية، فيقول: " ... قد ترى الواحد يحكي خفي سيرته في روايته، ذاكراً قبيح ما فعل وقال، متستراً خلف اسم مستعار، يجعله بطلاً للقصة؛ فيجعل له ماله من مشاعر، ويلقنه ما يدين به من معتقدات، فيغدو كهو إلا في الاسم ... وقريب من هذا صنيع تركي الحمد في ثلاثيته العدامة والشميسي والكراديب، والتي يقول عنها: إنها ليست سيرة ذاتية بل فيها الكثير مني .. فالبطل أنا من صنعه، وأنا من وضع له العواطف والتجارب... خذ مثلاً صنيع كاتبة بنات الرياض التي تقول في بداية الرواية: سأكتب عن صديقاتي.. فقصة كل واحدة.. أرى فيها، أرى ذاتي.. ومأساة كمأساتي... لكنها تنقلب على ذلك كله مع أول هجوم لتعلنها صراحة في أحد حواراتها فتقول: رجاء الصانع الحقيقية مختلفة في أفكارها وقناعاتها عن البطلات الأربع وعن ساردة الرواية.! فهكذا هو الحال بين البوح بالأفكار والتهجم على الآخرين ثم الانسحاب المخجل مع أول مواجهة نقدية[1]."

ومن الملاحظ على هذه الدراسة، تعمد الدارس لعدم ذكر أسماء الروائيين والاكتفاء بذكر أسماء الروايات فقط، فلم يذكر سوى اسم تركي الحمد – على الرغم من أن الدارس لم يتناول روايته ضمن متن الدراسة- وزينب حفني، ورجاء الصانع، وذلك فقط أثناء الاقتباس من كلامهم، وذكر اسم يوسف المحيميد في الهامش. وكأن الدارس يريد أن يصفهم بالنكرة في المجتمع السعودي.

سعى الدارس إلى تحقيق الأهداف التالية:

إثبات اشتمال الروايات على الانحرافات العقدية والفكرية والخلقية.

إثبات أن هذه الروايات تعمل على مسارين رئيسين: الأول، يسعى لضرب القيم الشرعية والأسس الدينية. والآخر، يسعى لضرب القيم الخُلقية، والآداب المرعية.

وقد تناول الدارس الروايات من خلال عدد من الأفكار، تشويه الواقع، ضرب الأصول الشرعية، ومهاجمة الأحكام الدينية، الانحلال الخلقي، التهجم على المجتمع وقيمه، التغرير بالمرأة والعبث بقضاياها، مهاجمة أهل الخير المجتهدين في الالتزام

---

[1] - العجيري، من عبث الرواية نظرات من واقع الرواية السعودية، ص 33/ 34/35/36

بهذا الدين، مهاجمة التيار الإسلامي والمؤسسات الدينية الرسمية وغير الرسمية. وقد اكتفى عند تناوله لهذه الأفكار بعرض الفكرة عن طريق شرحها في عدد من الصفحات، ثم ذكر أمثلة من الروايات المدروسة تتطابق مع هذه الفكرة، مع التعليق على هذه الأمثلة. فمثلاً يقول عندما تناول فكرة التغرير بالمرأة والعبث بقضاياها، " تتناول هذه الروايات فيما تتناول جملة من قضايا المرأة في سعي محموم للتغرير بها تحت دعاوي التحرير. بل لا تكاد ترد قضية تخصها في هذه الأعمال إلا ويتم طرحها وفق الأجندة التغريبية، والمشروع الليبرالي، ووفق منهجية علمية منحرفة يسير عليها هؤلاء ليحصلوا مقصودهم، على قاعدة اعتقد ثم استدل[1]." ثم يستدل على هذه الفكرة من مجموعة من الروايات، من ذلك رواية لم أعد أبكي، فيقول:

أنت يا صغيرتي تعيشين في بلد مكبل بقيود اجتماعية كثيرة، وهي بالتأكيد ستعيق طموحاتك، ولا تنسي أن مجتمعك يطفح بالذكورية.

قد يكون في كلامك الكثير من الصحة، صحيح أن حقوق المرأة مدجنة في مجتمعنا السعودي نتيجة العادات والتقاليد التي توارثناها، لكن ألا تتفقين معي على أننا يجب أن نسعى إلى تحطيم هذه القيود بدلاً من الاستسلام لها!!

لا أستطيع العيش في بلادكم، المرأة عندكم أحلامها مبتورة، وظيفتها الوحيدة في الحياة تكوين أسرة وإنجاب أطفال وإهدار وقتها في متابعة آخر أخبار الموضة[2].

واستخدمت سهيلة حماد المنهج الديني الإسلامي في دراستها المسماه توظيف الأسطورة في الرواية والقصة السعودية، فتقول: ... لذا فإن المنهج الذي سأتبعه في هذه الدراسة هو منهج التصور الإسلامي طبقاً لنظرية التصور الإسلامي في النقد الأدبي التي أسهمتُ في تنظيرها وتطبيقها[3]. وقد اتخذت الناقدة روايات رجاء عالم أرضية خصبة لتطبيق هذا المنهج، معاتبة في الوقت ذاته عزوف بعض النقاد السعوديين عن استخدام هذا المنهج: فتقول: ... وعند تناول الدكاترة حسن النعمي،

---

[1] - العجيري، من عبث الرواية نظرات من واقع الرواية السعودية، ص 116

[2] - العجيري، من عبث الرواية نظرات من واقع الرواية السعودية، ص 125

[3] - حماد، سهيلة زين العابدين، توظيف الأسطورة في الرواية والقصة السعودية رجـاء عـالم أنموذجاً، مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث، وكالة الثقافة والإعلام، الرياض، 2009م، ص 7

وعبد الله الغذامي، وسعد البازعي، وحسين المناصرة، ومعجب العدواني قصص وروايات رجاء عالم بالنقد والتحليل تجاهل جميعهم بناءها الروائي القائم على أسس لا تتفق مع العقيدة الإسلامية كتناسخ الأرواح، وإسقاط الموت، وجعلها للماء إلهاً في رواية ستر وإضفاء صفة الألوهة للموسيقى، فقالت في ستر: موسيقى إلهية، وجعلها الإنسان إلهاً بقولها على لسان بدر وهو يتحدث إلى مريم في رواية ستر: أملك منك ما يؤهلني لاسترجاعك حتى من الموت[1]. والهدف الذي تسعى الناقدة إلى تحقيقه هو التنبيه. فتقول: وهدفي من هذه الدراسة تنبيه رجاء عالم، وقرائها، ونقادها إلى المزالق العقدية التي وقعت فيها لئلا تقع فيها مرة أخرى، والتي أثق أنها لا تتعمد ذلك، فأنا لا أشك في سلامة عقيدتها، وقوة إيمانها بخالقها، ولكن موهبتها الأدبية الجامحة جعلت خيالها، وفكرها يندفعان تحت التأثر بسحر الأسطورة، وبالواقعية السحرية، وإعجابها بابن طفيل، وابن الفارض، والسهروردي والحلاج جعلها تتبنى الحلول والتناسخ في الأصلة، وطريق الحرير[2].

والملامح الأسطورية التي استخلصتها الناقدة من روايات عالم، وأخضعتها للمنهج الإسلامي هي:

الواقعية السحرية* في طريق الحرير:

تقول حماد: وتتجلى الواقعية السحرية في قولها: " حين اجتمعنا للميت كان مطهراً ومكتوبة جبهته بكلمات الحياة، ولم نتمكن لفرط حيويته من دفنه، فأقمنا حول القبر المفتوح وضربنا نارنا، وطال سهرنا وهو يعرفنا على نفسه، قال: أنا آخر الأمراء، خلقت تميم ورائي وأقمت عمري على مغرب الجزيرة، إمارتي أعلى جبال كرا، معزولة بالآبار، ومغسولة أعتابها بالبرد. سجلنا خبره في كتبنا بمداد شجرة،

---

[1] - المرجع نفسه، ص 6

[2] - المرجع نفسه، ص 15

* - تعود إلى المعتقدات الشعبية لدى شعوب أمريكا اللاتينية، والتي ترى أن من حق الأشباح والأرواح أن تأتي لتذكر الأحياء بوجودها، وبهذا تتفادى الموت النهائي الذي لا يحيق بها إلا عندما تطويها صحائف النسيان، ولا ترد على خاطر كائن حي، للاستزادة انظر فضل، صلاح، الواقعية في الإبداع الأدبي، دار لآفاق، بيروت، 1986م، ص 122

وتشتتنا في السهر[1]. واستخدام السحر في قولها: وغرقنا في حشيشة تلك الحركة، ومست الحاجة للسقاية، وكنا نخوض شُح الصحراء الكبرى، واجتمع الأدلاء حول خيال لجدي محمد بك بدار اللوزة، بركن ديوانه الذي صام عن المعازف والمهرجين، وأهل الأنس في قوس كالمحراب محشود بالفجر، جلس الشيخ يحضر خدامه من جان المياه، وكان مسكوناً بتوظيفهم للتنقيب عن آبار مكة المندثرة، حرق ورقة فضة، مكتوبة بماء السيل، بقلم من العود الهندي، وفاحت في الديوان روائح مؤنثة، فعرف الشيخ أن المياه قريبة، ثم تجسدت من بين أجساد الفجر، وبخور الجنية نخلة قالت إنها من ساكنات النخل اللواتي أقمن بحايط ابن طارق بأسفل مكة... ولا نفس... حوقلت نسوة بأن القربان ذهب بالطفلة قبل أن تختم رقصتها الأولى ... ثلاثة قرابين لخاتمة الثلاثة، وأربعة للأربعة، حتى السابعة: عندها امتدت خرفان سبعة تكنس بدمائها أعتاب الدار[2]. وتعلق الناقدة على هذه المقاطع من الرواية، فتقول، فجعلت شيخ سياقة الحجاج في مكة يستخدم السحر، وجعلت الجان هم الذين نقبوا عن آبار مكة المكرمة، وقبل النقاد والقراء منها بهذا، ووصفت بالروائية المكية التي جسدت واقع المجتمع المكي! ويظهر تقديم القرابين للجان واستخدام السحر ومفاسدة إناث الجان[3].

تناسخ الأرواح في طريق الحرير:

تقول الناقدة: يظهر التناسخ في قولها على لسان الراوي: وحرموا على جدي أحمد المتمثل بعبد اللطيف الكلام لما شاع من شعوذته. فقولها جدي أحمد المتمثل بعبد اللطيف أي روح جدها أحمد تناسخت في جسد عبد اللطيف[4]. ولكن لم لا تكون الرواية تُمثل بعداً ثقافياً يؤمن بالغيبيات والتناسخ والجن...؟! وبهذا تكون الرواية نتَاج ثقافة وليست نتاج فرد بعينه.

---

[1] - عالم، رجاء، رواية طريق الحرير، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1995م، ص 20

[2] - المرجع نفسه، ص 81/48

[3] - حماد، توظيف الأسطورة في الرواية والقصة السعودية رجاء عالم أنموذجاً، ص 24/23

[4] - المرجع نفسه، ص 26

ووضعت الناقدة الأساطير الموجودة في طريق الحرير تحت المجهر الإسلامي، وذلك من عدة جوانب:

نظرة الروائية إلى الخالق جل شأنه: فتقول الناقدة: لقد ألغت وجود الله، وجعلت من الإنسان إلهاً، وذلك عند قولها عن جدها الذي كان يدرس الأحكام بلغات الحجاج التي لا تُحصى، ولم يعرف متى انفرد جنده بتلقينه تلك الألسن، وما كتب في المحفورة التي انطمست أجزاء منها، واستطاعوا تجميع عام اعتكافه العاشر، فتقول الروائية: ولفضولنا الغامر انفلتت نُثرة من المحفورة، جاء فيها أن: أحمد لم يتخذ زوجة قط، ولكن جارية اللؤلؤ حملت من نظرته الأولى فجاءته بجدي عبد اللطيف، وجعلها جميلة وسطى بنات شيخ القبيلة تقرر الموت فتوت، وأعلن موتها يوم الاثنين في عموم القافلة. وكما رأينا فإن الواقعية السحرية تجعل الإنسان بفعل السحر والجان هو المسيطر على الكون، وما فيه، فيغير فيه ما يشاء ومتى شاء. وهنا ابتعدت عن جوهر العقيدة الإسلامية القائمة على الإيمان بوجود الخالق الواحد الأحد بيده ملكوت كل شيء وهو السميع البصير، مدبر هذا الكون، والمسيطر عليه، وما الإنسان إلا مخلوق مكلف سخر الله له ما في الكون إلا أنه ليس المسيطر على الكون، وليس من إمكانه تغيير سننه ونواميسه. وأقول: ألا توجد اعتقادات على هذا النحو، ألا يؤمن بعض الناس عندما يخفقون في تفسير ظاهرة ما بالغيب وفعل الجن وغيره؟ أليس ذلك مركباً ثقافياً امتزجت فيه المعتقدات الشعبية بالأديان؟! ولكن المشكلة هنا أن الناقدة لم تقل ذلك بل راحت تحاكم النص من منظور ديني.

نظرة الروائية إلى الإنسان: تقول الناقدة: غالت الروائية في تقدير الإنسان وأوصلته إلى مرتبة الألوهية، وهذه النظرة تخالف نظرة الإسلام إلى الإنسان. نظرت إلى الإنسان أنه روح فقط، وألغت ماديته، فجعلت أرواح الموتى أشباحاً تعيش مع الأحياء، وتمارس نوعاً من الحياة الناقصة، وهذه نظرة تخالف نظرة الإسلام إلى الإنسان، فالإنسان روح ومادة وازن الإسلام بينهما، وهنا تتجلى عظمة الإسلام ومعجزاته[1]، يقول تعالى: {وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الْآخِرَةَ وَلَا تَنسَ نَصِيبَكَ

---

[1] - حماد، توظيف الأسطورة في الرواية والقصة السعودية رجاء عالم أنموذجاً، ص 28/27

مِنَ الدُّنْيَا وَأَحْسِن كَمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكَ وَلَا تَبْغِ الْفَسَادَ فِي الْأَرْضِ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ}

نظرة الروائية إلى الحياة: والنقادة ترى باستخدام الروائية لهذه الأساطير مخالفة للعقيدة الإسلامية في النظر إلى الحياة؛ إذ جعلت الإنسان يعيش حياتين في هذه الدنيا، حياة كروح وجسد، وحياة ثابتة كروح وشبح بعدما يموت. فهي هنا أسقطت الموت، وبالتالي ألغت الجزاء والثواب، والحياة الآخرة، بينما الحياة في الحياة الدنيا في الإسلام هي واحدة، وبعد الموت ينتقل الإنسان إلى الحياة الآخرة، ليلقى حسابه على ما فعل في دنياه، وهي دار الخلود[1].

والناقدة توجه أصابع الاتهام إلى الغذامي وخزندار فتقول: هذه هي الواقعية السحرية، والتي ألبسها عبد الله ثوب التخييلية لتقبلها العقلية العربية المسلمة، والتي نادى بها عابد خزندار في خمس مقالات كتبها في ثقافة جريدة الرياض واحدة منها في عام 1407هـ، والأربع الباقية في عام 1408هـ، داعياً فيها إلى اعتماد الواقعية السحرية كمنهج أدبي نسير عليه في بلادنا. وظننتُ أن خزندار قد تراجع عن دعوته هذه، ولكني فوجئت في المكاشفات بإصراره على دعوته هذه. وكما رأينا فالواقعية السحرية التي يطالب بها خزندار بجعلها بديلاً للحداثة، وهي ليست بأفضل منها؛ إذ سيتحول بها مجتمعنا العربي إلى عالم السحر والشعوذة، ويتحكم فيه السحرة والكهان والعرافون، فسيكونون هم الأبطال المسيطرون على الناس. وبالواقعية السحرية سيتحول مجتمعنا إلى عالم يسوده الرعب، كما هو ظاهر في موجة الأفلام السينمائية الأجنبية، والتي نرى فيها مصاصي الدماء والسحرة[2].

أما رواية خاتم، فترى الناقدة أن الروائية قد أساءت إلى المجتمع المكي والمكيين، فمكة المكرمة يهاجر إليها المسلمون على اختلاف جنسياتهم فارين بدينهم حيث الأمن والأمان، كما يفد إليها طلاب العلم للدراسة في الحرم المكي، ولكن الروائية رجاء عالم تجاهلت كل هذا، وصورت المجتمع المكي بصورة مغايرة لهذه الصورة المشرقة؛ إذ جعلت بطل القصة نصيب تاجر عبيد، وجعلت المهاجرين إلى

---

[1] - المرجع نفسه، ص 28

[2] - حماد، توظيف الأسطورة في الرواية والقصة السعودية رجاء عالم أنموذجاً، ص 29

المدينة على اختلاف جنسياتهم من طلبة علم، وفارين بدينهم رجالاً ونساء يعيشون عيشة فيها عبودية ورق، فالنساء في دحديرة عساس عند تحفة شيخة الدحديرة، تم اختطافهن من أهاليهن عند تأديتهم لفريضة الحج، ويصبحن غانيات يمارسن الغناء والرقص، والعزف على المعازف، أما الأسر فهي تعيش على عتبات بيوت الأسياد كما في أسرة هلال، كما جعلت المجتمع المكي يتقبل لبس الأنثى لبس الذكر، ويتعامل معها كأنها ذكر تذهب إلى حلقة الدرس بزي ذكر، وتغني وتعزف في مجالس النساء وهي بلباس الأنثى، وجعلت في مكة حشاشين يتعاطون الحشيش، ولهم زقاق باسمهم، كما جعلت فيها بوابة للبغايا. وقد سألتُ من هم عاصروا من عاصروا حكم الأشراف من أهالي مكة عن الحشاشين وبوابة البغايا، فقيل لي لا وجود لبوابة البغايا، ولا وجود لحشاشين يتعاطون الحشيش في مكة في تلك الفترة[1].

الدلالات الرقمية في روايات رجاء عالم:

تقول الناقدة: عند قراءتنا لـ طريق الحرير يلفت انتباهنا استهلالها كل فصل في الرواية بمجموعة أرقام، ويفسر لنا ذلك معجب العدواني فيقول: نرى رجاء عالم وقد وظفت لعبة الأرقام في كتاباتها، أو ما كان يسمى حساب الجمل في البلاغة القديمة، لكن هذا الاستخدام كان مزيجاً من البعد الفلسفي المنطلق من توظيف الرقم الرياضي في النص، بوصفه نوعاً من التجريب الكتابي، واستحداث أنماط كتابية جديدة موازية للكتابة الأم، وذلك نابع من استلهام القاعدة الفلسفية التي تنطلق منها الكتابة الرقمية والتي تقول: إن كل شيء هو في النهاية رقم. كما قال بذلك الفيثاغوريون. ونجده يعتبرها قد سنت قوانين نصية جديدة التزمتها الكاتبة في موقد الطير، وسيدي وحدانة، ومسرى يا رقيب، وطريق الحرير. إن تلك الظاهرة موازية تماماً لما أرادت قصيدة النثر العربية تحقيقه وإنجازه، حيث وصلت في نهاية الأمر إلى إيجاد قوانين ونظم نصية جديدة لها. وتعقب الناقدة على قول معجب العدواني فتقول: ولا أرى مبرراً لهذه الرمزية، فليس لكون فيثاغورث قال: إن كل شيء هو في النهاية رقم. نتمسك بها، ونفلسفها، فلو كان الأمر كذلك لأنزل الله كتبه بالأرقام، ولجاء قوله تعالى: وعلم آدم الأرقام كلها. بدلاً من وعلم آدم الأسماء كلها. واستبدلنا الحروف

---

[1] - حماد، توظيف الأسطورة في الرواية والقصة السعودية رجاء عالم أنموذجاً، ص 32/31

بالأرقام، وأصبحنا نتكلم بلغة الأرقام، وهذا الاتجاه خطير، فالكتب السماوية، والسنة النبوية مبلغة ومدونة بالأحرف وليس بالأرقام. ثم ما علاقة الأرقام ذات الدلالات الأسطورية بالقرآن الكريم، إذ نجد رجاء عالم بعد تصديرها لمجموعة من الأرقام عند بداية كل فصل تضع تحتها آية قرآنية دون أن تشير إلى أنها من القرآن الكريم، فلا تضعها بين قوسين، ولا تذكر رقم الآية والسورة، وعندما تقرأ النص المكتوب بعد كل آية لا تجد علاقة بين النص المكتوب، وبين الآية القرآنية. والسؤال هنا: لماذا تقحم القرآن الكريم في رواية كلها سحر وتناسخ أرواح؟ ومن المؤسف أننا لا نجد ناقداً تطرق إلى هذه النقطة، وكلهم نقاد مسلمون![1].

أما المهوس فقد صرح من خلال العنوان عن المنهج الذي اتبعه في دراسته المسماه بـ صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية♠. وقد حصر الدارس دراسته في مجالين، المجال الأول، الرواية النسائية السعودية، المجال الثاني، رؤية المرأة الثقافية الجمالية للرجل. وإذا كان مفهوم الرؤية عند النقاد الاجتماعيين تعني مجموعة الطموحات التي يسعى إلى تحقيقها مجموعة من الأفراد، فإنها عند المهوس تعني وجهة نظر المرأة للرجل – الأب، الأخ، الابن، الزوج- والمستمدة من العادات والتقاليد، وأثر هذه النظرة على النواحي الجمالية للرواية. والمنهج الثقافي الذي سار عليه الناقد مرتكزاً على العادات والتقاليد المستمدة من المجتمع السعودي.

اشتملت الدراسة على مقدمة، وتمهيد، وبابين، اشتمل كل باب على ثلاثة فصول، تناول في الباب الأول الأنساق الثقافية لصورة الرجل في الرواية النسوية، أما الباب الثاني، فضم التشكيل الجمالي لصورة الرجل في الرواية النسوية.

تناول الناقد شخصية الرجل على أساس أنها حاملة للنسق الثقافي، وليست مجرد شخصية مسرودة في الرواية فحسب، ففي صورة الرجل المتسلط، يرى المهوس الرجل ما هو إلا وليد ثقافة متجذرة، تمجد الرجل على أنه قيمة بذاته، وأن المرأة

---

[1] - حماد، توظيف الأسطورة في الرواية والقصة السعودية رجاء عالم أنموذجاً، ص 34/33

♠ - المهوس، منصور، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط1، 2008م.

تبع. ومع أن الدين الحنيف قد أنصفها إلا أن الثقافة بوصفها صناعة بشرية ذكورية بخستها حقها، وحولتها إلى كائن ثقافي مستلب[1]. وشهد شاهد من أهله، أيكون الرجل مجرد حامل للنسق الثقافي؟! ألم يكن هو من أنتج هذا النسق باسم العادات والتقاليد، وجعل العادات والتقاليد تحملها من زمن لأخر، ومن مكان لأخر، ومتى أُذن لها بالتغيير، تتغير باسم العادات والتقاليد، لذلك فإن الرجل هو المصنع والمنتج للنسق الثقافي، والعادات والتقاليد هي حاملة هذا النسق الثقافي.

سعى الناقد إلى تحقيق الأهداف التالية:

1- استخلاص رؤية الروائيات السعوديات تُجاه الرجل، سواء أكانت هذه الشخصية رئيسية أم ثانوية.
2- ربط هذه الرؤى بنسق ثقافي متجذر في الثقافة الذكورية، وسواء كان ذلك على الصعيد الوطني، أو العربي، أو العالمي.
3- تتبع النواحي الجمالية في الرواية المدروسة، رابطا ذلك بالموضع الرئيسي للدراسة، وبالشخصية الرجالية.
4- استنتاج موقف الروائيات من صور الرجل المتنوعة، سواء كانت هذه الصور إيجابية أو سلبية.

وأول مرصد رصده الناقد لصورة الرجل المتسلط في الرواية النسوية السعودية أن روايات البدايات في السبعينيات والثمانينيات وأول التسعينات، نلحظ اختفاء صورة الرجل المتسلط، ولا يظهر من ملامحها إلا شيء يسير لا يستحق الوقوف عنده. ويرجع المهوس سبب اختفاء صورة الرجل المتسلط من روايات البدايات إلى عدم الاحتكاك المباشر بالمجتمع السعودي، إذ إن البيئة المكانية مختلفة، والروايات متأثرة بالبيئة التي احتضنتها، وهي نتاج للحركة الثقافية لذاك العصر، ولتلك البيئة، والكاتبات من الفتيات اللاتي تعلمن في بيروت والقاهرة ودمشق، وكن على صلة بثقافة وتيارات أدبية مختلفة عن البيئة المحلية. وهذا البعد المكاني يفقد الرواية

---

[1] - المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، ص 45

هويتها النضالية أمام الرجل، ليحل مكانها البعد الرومانسي، فتظهر صورة الرجل المثالي أو العابث بشكل طاغٍ، أو البعد البوليسي[1].

وقف المهوس على صورة الرجل المتسلط في عدد من الروايات، " سواء أكانت شخصية الرجل ثانوية أم رئيسية؛ إذ المهم هو رصد منظور الكاتبات، والآثر والتشظي الذي تشعر به المرأة من الرجل[2]."

بعد دراسة الناقد لعدد من الروايات استخلص صورة الرجل المتسلط التي تظهر على النحو التالي، صورة الرجل المتسلط –والتي يمثلها الأب- وتظهر في رواية امرأة في فوهة بركان لبهية بوسبيت. وتظهر على شكلين، الشكل الأول، الأب المتسلط على الفتيات فقط ويظهر ذلك مثلاً في إجبار الفتاة على الزواج من رجلٍ مسن وهذا التسلط كما يقول المهوس أصبح يتوارث بالتواصي على الاستكانة والرضا بالواقع، فتأتي الأم لتواسي ابنتها، مواسية لذاتها هي قبل ابنتها، مؤكدة لها أن هذا الأمر منهج اجتماعي يعاد إنتاجه داخل البنية الاجتماعية، والشكل الثاني، الأب المتسلط على جميع أفراد الأسرة وتظهر في رواية أنثى العنكبوت لقماشة العليان. والذي يختلق له أعرافاً تشريعية خاصة به. مثل عدم زواج الأرملة، تزويج الابن من ابنة العم ...الخ

الصورة الثانية للرجل المتسلط – والتي يمثلها الزوج- وتظهر في رواية امرأة في فوهة بركان لبهية بوسبيت. ورواية موقد الطير لرجاء عالم. وفيها ينظر الزوج إلى الزوجة على أنها مجرد جسد، يمنح اللذة والمتعة وقنطرة لاستمرار حياته بعد موته من خلال النسل والإنجاب. إنه ابتكار النسق الذكوري، الذي يحصر المرأة في هذه الوظيفة فحسب. وعلى الرغم من اضطهاد الزوج للزوجة، إلا أنه بعد سقوطه ومرضه، لم تحاول الزوجة ممارسة التمرد عليه بأن تحوله من مضطهِد إلى مضطهَد، بل انكسار على انكسار[3]. وفي رأيي أن الروائية تريد أن تخبر المجتمع،

---

[1] - المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، ص 46

[2] - المرجع نفسه، ص 47

[3] - المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، ص 50

بأن السبب الذي ساعد على تسلط الرجل للمرأة لا يرجع فقط إلى جبروته وسطوته، وإنما إلى طبيعة المرأة الضعيفة المتوارثة.

ولم يكتف الناقد باستخدام المنهج الثقافي عند دراسته للروايات، بل نوع بين المناهج في سبيل خدمة موضوع دراسته، فمثلاً يقول عند تحليله لرواية موقد الطير لرجاء عالم: "ونلحظ غياب البعد الجسمي والاجتماعي لشخصية هذا الرجل آدم، والاكتفاء بالتأكيد على أفعاله؛ لأن أجواء هذه الرواية فوق الواقع، تنحت بناءها من أجواء الغريب والحلم، وتقترب من الواقعية السحرية، لذا فشخصياتها تحمل صفات خاصة بهذه الأجواء غير الواقعية، لكن تقديمها أتى بالطريقة التقليدية، وهي الطريقة التحليلية، مما منح الكاتبة السيطرة على جميع الشخصيات، حتى اللغة الخاصة بتلك الشخصيات سلبتها منها، فنقرأ لغة واحدة طوال الرواية. وجاء طريقة تقديم آدم للقارئ، في هذه الرواية، عن طريق الأسلوب التحليلي، وهذا عادة مريح للقارئ عندما يقوم بتجميع حصيلة متكاملة عن الشخصية، إلا أن هذا الأسلوب المريح يتم اختراقه، إذ لا ينجح في تجميع حصيلة سهلة وسريعة عن آدم؛ لأن الخطاب الروائي في هذه الرواية جاء مكسراً للبنية التقليدية في تقديم الرواية، سواء في الجانب الزمني أو الصيغة أو الرؤية. ونلحظ العلامة اللسانية للشخصية آدم وما تحمله من بعد دلالي، حيث الإحالة إلى أصل الرجل، إلى الأب الأول آدم أبي البشر؛ لتتحول الرواية في هذه الدلالة، ومن خلال البنية الكبرى، إلى منتج دلالي، يفتح الأبواب لتعدد الرؤى، فالنص بذلك ليس منغلقاً على ذاته بل متحول ومنفتح[1]." وربما لم ترد الروائية أن تحيل باستخدامها اسم آدم إلى الأب الأول آدم _ أبو البشر- كما ذكر الناقد- وإنما أرادت أن تخبر أن جميع الرجال على وجه الأرض يؤمنون بفكرة واحدة وهي فكرة الخلود، وتخليد اسمه على مدار السنين عن طريق الإنجاب، مما يجعله يتخلى عن صفة من صفاته وهي السلطة في سبيل ذلك؛ ولذلك تقول عالم: "لا أُخفي عنك أني أتوسلُ إليك: حرضي من نورك، احبسي منه ليجيء نسلُنا بهياً، هذا ما أطمع فيه كأب ممسوس بفكرة الخلود في نسلٍ ..." كانت تتأمل فيه بدهشة، لم

---

[1] - المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، ص 63/62

يكن قط بهذا الجمال، حين أمسك به التوق للولد زاده بهاء، هو الذي يجلس فيه النور ليخلق، هو الذي يحمل، لم يكن بوسعها رفع بصرها عن ذاك الوهج في ملامحه1."

وإذا كانت الأم تورث لابنتها سلطة الرجل عليها، كذلك يفعل الأب فيورث ابنه ممارسة السلطة على المرأة، يقول المهوس: ولا يتوقف نموذج المتسلط عند الأب والزوج بل يتعداه إلى الأخ، يصل – أحياناً – إلى مرحلة يتفوق عليهم. فالأخ في رواية الجاهلية لليلى الجهني، يمارس عبثه مع الأخريات، وبالمقابل يأكله الشك على أخته بأن لها حبيباً تخرج معه. وشخصية هذا الأخ شخصية رئيسية مؤثرة في السياق الروائي، وتتكئ الرواية على تقنية المنولوج الداخلي، وحديث النفس، في استنطاق ثقافة هذا الأخ الذكورية، ونسقه الاجتماعي، وكيف يفكر بازدواجية تؤكد أنه رجل متسلط غير رحيم. وتأتي دلالة اسمه هاشم تحمل دلالة بنائية متعاضدة مع نسقه داخل الرواية وخارجه، فهو هشيم ضعيف. وقد جاء في اللغة أن من علامات هاشم أنه الجبل الرخو؛ ولأنه رجل رخو فإن الشكوك تناوشه، ويحمل ثقة ضعيفة بالذات والآخرين. جبل صنعته ثقافة المجتمع؛ لأنه هو الرجل الثاني في هرم الأسرة العربية، ويقوم بتبادل الأدوار مع الأب في قيادة الأسرة؛ لتؤكد الكاتبة بذلك على استمرار هذه السلطة بالانتقال من جيل إلى آخر، عن طريق التنشئة الاجتماعية الأبوية، والقيام على تجديد هذه السلطة، حتى لا يمكن الاستغناء عنها، مثلما لا يمكن الاستغناء عن العائلة2.

أما موقف الكاتبات من الرجل المتسلط – من وجهة نظر الناقد- فيختلف باختلاف منظور الكاتبات، ومن ثم الساردة لذاتها وقدراتها وتجربتها مع الآخر والمجتمع. فبعضهن يلذن بالصمت، والاعتصام بالسكينة الظاهرة تحت سوط القهر والسخط، الذي يتحول إلى توجع كتابي نياحي لا يرتقي إلى البوح الشفهي المعلن، بل صدى يرتد من الكتل الأسمنتية لروح المتسلط وتصرفاته. وبعض الكاتبات نلحظ أنهن صعدن الموقف الرافض إلى منطقة العلن؛ تجريباً لمعول المقاومة في جبل هذا

---

[1] - عالم، رجاء، رواية موقد الطير، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الـدار البيضـاء، المغرب، ط1، 2002م، ص 62

[2] - المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، ص 65/64.

الرجل. فتتواري المرأة المظلومة المتباكية لتحل محلها أنثى قوية ترفض سلبية السائد، وهي صورة متناغمة مع رؤية العديد من الكاتبات، ولكن النتيجة هي مزيد من التسلط، وتكتفي بالانتصار في الداخل حيث الشعور المغاير لقبول الدخول في هذه التجربة، وكأنها تجس حقيقة وعيها وإدراكها لحقها في البقاء، وتجرب القيام بعمل مضاد، وهو نفي الآخر كما ينفيها هو. ويمثل الناقد برواية أنثى العنكبوت لقماشة العليان، عندما صرخت أحلام بطلة الرواية، معترضة رفض أبيها تزويج أختها المطلقة، بعد أن تقدم لها رجل تحبه، لكن شريعة أبيها ترفض زواجها؛ إذ ليس لها بعد طلاقها إلا بيت أبيها. تحاول أحلام تحريض أختها بدرية على مناقشة الأب، لكن بدرية ترفض خوفاً من أبيها، تمتلئ أحلام بالقهر وتتجه نحو أبيها لتناقشه في الأمر، فيرد أبوها بالنفي الفعلي وليس الصوتي[1]. تقول أحلام:

"صرخت بحدة وقد تخلى عني حذري:

- لكن هذا ظلم يا أبي ... إنك تدفنها وهي على قيد الحياة...

ثم أحسست بصفعة قوية على صدغي أطاشت صوابي ... وصفعة أخرى وأخرى سقطت على أثرها غير قادرة على الكلام ولا الصراخ ولا حتى البكاء...[2]"

وهنا نلحظ كأن بدرية أعرف من أحلام بأبيها، وأكثر خبرة به وبطباعه واستبداده فلاذت بالصمت وتمنطقت بالصبر، أما أحلام فلديها رؤية مخالفة لوضع بدرية، أنضجها الوجع والرغبة في الإنصاف، لكن الطوفان كان أقوى من الحجارة[3]. بالإضافة إلى ذلك – من وجهة نظري- فإن منظور الكاتبات ضد الرجل المتسلط يتفاوت بحسب تفاوت تعليم الشخصية، فإذا كانت الشخصية على قدر كبير من التعليم، فإنها ستفعل مثلما فعلت أحلام فقد كان للتعليم دور في صقل شخصيتها، وفي مطالبتها للتحرر من القيود التي تحيط بها، لذلك حاولت أحلام سلب حريتها من أبيها الذي منعها من هذه الحرية، بل إنها حاولت تزويج نفسها ممن تحب دون علم

---

1 - المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، ص 66/65.

[2] - العليان، قماشة، رواية أنثى العنكبوت، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، ط5، 1428هـ، ص 49.

[3] - المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، ص 66

والدها، إلا أن القاضي رفض ذلك دون وجود ولي الأمر. بينما نجد أختها غير المتعلمة لم تستطع الدفاع عن حياتها سواء في بدايتها عندما طلبت الطلاق من الزوج السكير، أو عندما رفض والدها تزويجها بعد وفاة زوجها. لذلك "حرص الكثير من الأهالي على عدم تعليم فتياتهن، بدعوى أن هذا التعليم هو أول باب ينفتح على فساد المرأة في مفهوم من كان ضد هذا التعليم1." فالروائية من خلال هاتين الشخصية أرادت أن تخبرنا بأن من ترغب في الحصول على حريتها عليها مواصلة تعليمها، والحصول على وظيفة ومركز في المجتمع، وبالتالي الاستقلال المادي عن الرجل، والنتيجة ستكون الحرية التي تصبو إليها.

وفي مقابل الرجل المتسلط تظهر صورة الرجل المقهور؛ لأن الحاضن لهما شيء واحد، وهو مجتمع يتمتع بثقافة نسقية تعمل على إعادة إنتاج نماذجها. والمهوس يصنف قهر الرجل إلى نوعين، قهر عام، حيث المجتمع، وقهر خاص، حيث العائلة. وهذا القهر العائلي مصادره متشعبة: الأب، الأخ، الزوجة، إذ تتعاقب هذه الثلاثة في تجسيد القهر المنصب على الرجل2.

وفي رواية مات خوفي لظافرة المسلول، نجد بطل الرواية سعد مضطهداً ومقهوراً، يتحدث عن معاناته بطريقة مباشرة، وبضمير المتكلم. يعيش معاناة في العمل ومع الأصدقاء، ثم معاناة في العمل ومع الأصدقاء، ثم معاناته في الصحراء، بعد رحلة برية مع أصدقائه. كما يعيش قهراً مزدوجاً من داخل الأسرة، فأبوه لا يثق بقدرته. فالكاتبة تعرض بطلها الرجل بصورة مهزومة من الداخل والخارج. وهذا القهر يدفعه لمزيد من التخيلات والمبالغات، ويفقده قلة التجارب والاحتكاك مع المجتمع، فيتحول إلى إنسان متشائم، تمتلئ ذاته بالخوف والنزق والاضطراب. قهر لم يشارك المجتمع وثقافته في تكوينه مباشرة، وإنما هو ضعف من الشخصية منح هذه المشاعر السلبية لكي تتغلغل في عقله ووجدانه. مؤجلة الكاتبة بذلك همومها

---

[1] - الوشمي، عبد الله، فتنة القول بتعليم البنات في المملكة العربية السـعودية مقاربـة دينيـة وسياسية واجتماعية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009م، ص16

[2] - المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، ص 82

ومشكلاتها الذاتية والاجتماعية والثقافية. وهذا التأجيل يكشف عن قلة وعي في الذات الأنثوية ومشكلاتها، أو عدم الإيمان بأهمية التطرق لهذه المشكلات في مجتمع يعيش في النسق الثقافي الخاص به[1]. والناقد هنا يعاتب الروائية على إهمالها للتعبير عن همومها ومشكلاتها الذاتية والاجتماعية والثقافية. ولكن قد تكون الروائية أرادت أن تسقط مشاعرها وأحاسيسها على الجنس الآخر، رغبة منها أن يشعر بما تشعر به المرأة من قهر وتسلط صادر من الجنس الآخر. ويقول أيضاً: "إن هذا القهر الذي يشعر به بطل الرواية هو ناتج عن فقدان الثقة. فهذه نتيجة فعلية تحدث للإنسان المقهور، يقول حجازي: إن طول معاناة الإنسان المقهور مع الموروث الثقافي والاجتماعي، وعجزه أمام قوة هذا الموروث، وما سيتبعه من عقد نقص، وما يحمله من انعدام بالشعور بالقيمة والأمن، يجعلانه فاقداً للثقة بنفسه وبإمكانياتها، فاقداً للإحساس بالسيطرة على مصيره في يومه وغده[2]."

تتبع الناقد صورة المقهور من فئة السود، والتي تظهر في رواية جاهلية لليلى الجهني، لتتحول الرواية إلى صرخة ممتدة؛ احتجاجاً على موقف المجتمع وثقافته من السود، وتحديداً، من الوافدين للمدينة المنورة لأداء مناسك الحج، ثم بقائهم في إحدى المدينتين المقدستين. وهنا في الرواية، مدينة الرسول – صلى الله عليه وسلم- وهذا الأسود مالك هو من سلالة من أتوا قديماً استجابة لنداء الرحمن، ثم استقروا في المدينة المنورة. وأول جرح سحقه بسبب لونه كان في المدرسة، في المرحلة المتوسطة، عندما سخر منه أحد المعلمين لتفوقه واجتهاده، فين تحسب نفسك بتوصل؟ يقولوا درجاتك عالية، وأنا أسأل نفسي متعب نفسك ليه؟ ما راح تحصل فرصة تكمل جامعة، فعلى إيه وجع القلب؟ إعط الفرصة لغيرك من عيال البلد... يمديك تلاف في مواقف السيارات، ومعك سطل وخرقة مستني إشارة من أي واحد عشان تغسل سيارته. وهنا يبرز نسق من أنساق الثقافة القهرية في تغذية عقدة النقص عند المقهور، وتنمية الشعور لديه بالعجز، وإنبات مظاهر اليأس الباكر في

---

[1] - المرجع نفسه، ص 84

[2] - حجازي، مصطفى، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهـور، معهـد الإنماء، بيروت، 2001م، ص 49

ذاته، حتى يظل على استكانته وتبعيته، من أجل ألا يحاول اتخاذ زمام المبادرة في تقرير مصيره بنفسه. إن رواية جاهلية تحمل دلالات ثقافية قائمة على الإقصاء وإسقاط العيب والتشويه المعرفي لهذه الذات الأخرى، من فئة السود. فتحضره السارة في الحقل الروائي، مدافعة عن حقه، محاولة منها خلخلة الثقافية الضدية نحو هذا الآخر. ونلحظ أن عنوان الرواية جاهلية أنه عنوان، عتبة لا يتجاوز كلمة واحدة، إلا أنه يماثل في الدلالة الجملة الكبرى المركبة، التي تكون بنية النص السردي كله، فيمكننا أن نقول: دلالة العنوان = دلالة النص كله. فهو جامع ما بين النص الأصلي والنص الموازي الفرعي، المتمثل في استحضار الحدث التاريخي السياسي القريب، الحرب على العراق، والحدث الثقافي الاجتماعي البعيد من خلال التفاعل النصي لنصوص متعددة، تاريخ، وآداب، وسير[1].

ويمثل الناقد لصورة الرجل المقهور "بـ" حسن إمام السائق المصري، الذي يعاني من قهر مضاعف، الغربة الخانقة حيث البعد عن الأهل والوطن، بسبب الحاجة المادية، وقهر الحب والبحث عن مشذب لألم هذه الغربة. هذا القهر أفقده التوازن فحدثته نفسه بأن يتقدم بطلب الزواج من صاحبة العمل – صبا-، اعتقاداً منه أن في قدرته تقديم حل لمشكلتها، التي سببها لعبتها مع صديقها العابث، ونتيجتها طفل يتقلب في داخلها[2]. وإذا كان المهوس يرى أن السائق المصري يمثل المقهور في هذه الوضعية، فاعتقد أنه يمثل قاهراً وليس مقهوراً، يريد أن يستغل البطلة لينهض على أكتافها، ويتخلص من غربته، وفقره.

وجميع الصور السابقة تمثل صورة القهر العام للرجل أمام المجتمع، ومن أصناف القهر العائلي – الداخلي- قهر المرأة للرجل، القهر العاطفي والاستلاب الوجداني؛ حيث السخرية من مشاعرها نحوه أو التجاهل لتلك المشاعر. ويضرب الناقد مثلاً لذلك رواية وراء الضباب لسميرة خاشقجي، فبطلتها تقرر الاستقلال عن زوجها، وتحرمه من رؤيتها أربعة أيام متوالية، كلما عادت من عملها تغلق عليها غرفتها، وهو يتوسل إليها، وهي تقاوم الإحساس بالشفقة عليه، وهو يذوب قهراً،

---

[1] - المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، ص 90/ 98

[2] - المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، ص 98/99

وحاجة إليها، وهي تقاوم الإحساس بالشفقة عليه، وحاجة إليها، "فـ" جاءها متوسلاً أن تعطيه فرصة أخرى، وأن لا تتركه، والتمس منها أن تصفح عنه. إنه قهر مضاد واستلاب عاطفي قاهر، وإصرار من الكاتبة على إذلال الرجل، حتى حضوره السردي تم إبعاده وتولت هي الحديث عنه وعن عواطفه، وعن اختلاجات ذاته بسبب هذا الموقف من زوجته. ولم تقف عند ذلك، بل قدمت تقريراً عما قاله لزوجته، بدلاً من أن تسجل ما قاله هو لزوجته1.

وبطلة رواية صفية عنبر تجعل الرجل يلهث وراءها، ويرجوها الارتباط به، لقد أصبحت تعنين كل شيء عندي، تعنين دورة الحياة في ليلي ونهاري، في شبابي وعمري، وربيعي وخريفي. احتياج كبير تسرده الساردة نحو وعي الرجل بعد اللقاء الثاني لهما في مقر العمل، رغبة منها في التأكيد على أن الرجل هو المحتاج الباحث عنها، وهي المستقلة. إن ممارسة العبث بمشاعر الرجل يكشف عن نية المرأة في رد قهره السابق – قبل زمن سرد الأحداث على ورق- بقهر مماثل، ومحاولة الكاتبة رد الاعتبار لبنات جنسها من الرجل العابث، الذي لم تتمكن من الاستغناء عنه خارج الورق، وخارج مستطيل ربيع السرد!. وهذا القهر انعكاس للواقع الثقافي الذي يستولي على هذا المجتمع وأفراده، كذلك يؤكد على بعدهن عن محاولة إقامة علاقة تجانسية بينهما، عمادها التفاهم والانسجام والاشتراك في بناء هذا المجتمع، وكسر ثنائية الرجل والمرأة2.

أما الرجل العابث فظاهرة أخلاقية، ونسق ثابت ومتأصل في النفس البشرية المريضة، يمكن أن يوجد في الفئات والأجناس المختلفة، ولكل أسبابه ودوافعه. والعابث جاء امتداداً منطقياً للنظام الأبوي المتسيد في المجتمع، والمحرض للرجل العابث على الاستهتار بالجنس الآخر، والتفرد بأحقية التصرف الحر خارج نطاق الأسرة وداخلها دون حسيب ولا رقيب، فيتحول الإنتاج النصي إلى حاضن للممارسات الواقعية لهذا العابث، بعد مزجها بطبيعة العمل الأدبي التخيلية؛ لنصل

[1] - المرجع نفسه، ص 107

[2] - المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤيـة ثقافيـة جماليـة، ص 109/ 111/110

إلى أن العابث نتاج لمجتمع تسوده قيم محددة، وعادات تقمع الرغبة في التواصل النبيل بين الجنسيين، غارسة في رحمه حواجز بينهما؛ لتختل نظرة الرجل للمرأة ونظر المرأة للرجل، فينتج عنها رؤى ودوافع غير حميدة تساعد على نمو سلوكيات ضدية من قبل المرأة، ومنحرفة من قبل الرجل، ليظل العابث يتحرك في الثابت الذي صنعته هذه العادات والتقاليد، فيتمادى هذا الثابت لينال من مساحة السرد ومدارك الحكي، ويظل يدور في حياضه، ولا يكاد يفارقه إلى رؤى مستقبلية مستشرفة للأفق الجميل، بل ثبات عند زمن الوعي الكتابي فحسب1.

وموقف الكاتبات من الرجل العابث – من وجهة نظر الناقد- يختلف من كاتبة لأخرى؛ تبعاً للوعي الكتابي الأنثوي: فأحياناً يظهر في هيئة نزيف مستمر من الألم والحزن، والبكائية المفجعة، وردة فعل قوية، حيث الانسحاب والطعن في الرجل، وجلده بالكلمات، حتى يتلاشى من حياتها بوصفه هوية قيمة. وهذا موقف أغلب الكاتبات. وأحياناً تقوم بسخرية مضادة، وتربص متبادل بينها وبين الرجل، دون اتخاذ موقف حاد ضده، مثل ما نشاهده عند نورة الغامدي. ونموذج ثالث لموقف الكاتبة بأن تدفع بالساردة إلى الانعتاق من الواقع، والانسحاب نهائياً منه، وذلك مثلاً بالانتحار؛ قاطعة أي خط للرجعة، معلنة رفضها بطريقة قاسية ومؤلمة، ونشاهد نموذج لذلك عند ليلى الجهني في روايتها الفردوس اليباب2.

والمهوس يرى أن بعض الشباب العابث، استمد عبثه من ثقافات المجتمع فيقول: ونشاهد نموذجاً للرجل العابث عند نداء أبو علي في روايتها مزامير من ورق، وهو من فئة الشباب الذين يتمركزون في أماكن مناسبة للتحرش بالفتيات ومعاكستهن وتصيدهن، وجس وعي الفتاة، ومدى رغبتها في ممارسة هذه اللعبة من عدمها، وتخترق الكاتبة من خلال الساردة مساحات الاضطرام لدى فئة من الشباب؛ لتقول إن هؤلاء شباب كتب عليه أن يعيش في مجتمع ذي ثقافة مختلفة، تؤطر علاقة الشاب بالفتاة في أطر ضيقة؛ مما يورث لدى الشاب والشابة تجربة محدودة في كيفية التعامل مع الآخر، وأنه بحاجة إلى اكتشاف عالم هذا الآخر بأي وسيلة كانت،

---

[1] - المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، ص 113/112

[2] - المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، ص 114

حتى لو أدت إلى اختراق القيم وحدود السلوك المعتدل. وهذا نموذج يتكرر في معظم الأعمال السردية – نسوية وغيرها- في الأدب السعودي، ويعاد إنتاجه داخل المتن الحكائي؛ لتتوحد الرؤية نحو هذه المجتمعات، التي تحكمها ثقافة سلوكية وفكرية قائمة على سوء الظن، وعدم الثقة بالآخرين، مما يجعلها منغلقة على ذاتها، وقاسية في تجاهل رغبات الجنسين الطبيعية[1].

وينتقد الناقد الروائية هدى الرشيد في طريقة تصويرها لزوجها العابث في رواية غدا سيكون الخميس، فيقول: وهدى الرشيد في غدا سيكون الخميس لم تكتف البطلة بالابتعاد عن زوجها العابث، بل أخذت تفلسف عقلية هذا الرجل، وأخذت بثقة تقود السرد قيادة المنتصر. تقول مخاطبة صديقها الجديد – الذي بدأت تشعر نحوه بمشاعر متقاربة ولذيذة – عندما سألها عن سبب انفصالها عن زوجها الأول: بعد الحب الذي خيل إلى أنه كبير .. شيء غريب.. الشرقي يعتبر كل تجاوب غنيمة، وكأنه لاحتقاره لنفسه، وعدم احترامه وتقديسه لعواطفه، غير أهل للتجاوب، للأسف هو لا يشعر بلذة العطاء والأخذ، كل عطاء هو انتصار ليس إلا. وتؤكد أن هذا الخلل مغروس منذ القدم، وتم تفعيله في نسق الثقافة الشرقية، وتم تدوينه في الكتب ليكون علامة على فاعلية هذا الأسلوب أمام المرأة. فتقول: دائما هو الصائد وهي بالتالي الفريسة، نجد ذلك في الغناء، وأساساً في التراث والقصص والأشعار، هناك دائماً صائد وفريسة. وتدور الأيام ويقع صديقها الجديد في فخ عقلية الرجل الشرقي فتسقطه من ذاكرتها – كزوجها الأول- عندما رصدته يخونها بالتناقض والتهرب منها، فتقول : أرفضك يا أحمد .. أرفضك بحرارة، أرفضك بإخلاص كما ظللت معك دائماً. ثم يعقب الناقد بعد ذلك بقوله: هي المتماسكة الوفية، أما الرجل فهو العابث اللعوب الناكث للعهد في هذه الرواية. لقد وقعت الكاتبة في الشرك نفسه الذي أدانته من قبل، فإذا كان التاريخ الأدبي والثقافي والاجتماعي منحازاً للرجل، فإنها هي أتت لتوقف التاريخ بأن تقلب عليه الأمر بالأسلوب نفسه، وهو إبعاد الرجل، وإلصاق النقيصة فيه وفي عقليته، ولم تحاول أن تقف معه في المنطقة الوسط،

---

[1] - المهوس، صورة الرجل في الروايـة النسـوية السـعودية رؤيـة ثقافيـة جماليـة، ص 128/127/126

داعية إلى التجانس، والمشاركة في إنتاج تاريخ منصف ومعتدل في النظرة لكلا الطرفين. والناقد لا يعارض الروائية فقط في عدم وقفها في الوسط بين الجنسين، وإنما ينتقدها أيضاً في الناحية الجمالية، فيقول: وقد وقعت في شرك التعثر الجمالي في التعامل مع هذه الشخصية؛ عندما أمسكت بتلابيبها لتقودها حيث شاءت، وتقدمها وتؤخرها متى أرادت، ولا تسمح لها بالحضور إلا من خلال أسلوب الكلام المباشر، والحوار القائم على الجدل المتواصل، الذي انبثق عنه الانتصار تلو الانتصار لها ولأفكارها[1].

والنتيجة التي توصل لها الناقد من خلال صورة الرجل العابث، أن الكاتبات أردن أن يؤكدن على أن هذا العابث نتاج لمجتمع تسوده قيم ثابتة، وثقافة متأصلة في الموروث الثقافي والمعرفي لهذا المجتمع. ورأينا موقفهن من كيفية التعامل مع هذا العابث، أما الرفض التام لعبثه، والقطيعة معه، فتصل أحياناً إلى الانتحار، أو الرضوخ له والصمت الكظيم أمام غطرسته، أما الخيار الثالث فهو محاولة إقامة علاقة تكافئية، بمواصلة التواصل معه، ولكن برؤية مختلفة وحذرة، قوامها الوعي بالذات والواقع.

ويتناول سامي جريدي في مقالة بعنوان، الكتابة على الجسد في الرواية السعودية، مقارناً بين ثقافتين، ثقافة الوشوم، والرسوم، والوسوم في المجتمع الأفريقي، وبين ثقافة الحناء لدى المرأة السعودية، وبخاصة المرأة المكية. فيقول: الرسوم والوسوم والوشوم رموز لها منطقها الدلالي، وعالمها الفني في التشكيل، ولها نسقها الثقافي المعبر عن خطاب معرفي مضمر تداخلت في بنيته الرؤية السردية مع الرؤية التشكيلية مكونة بذلك لغة بصرية جديدة. وعبر هذه الرؤى والأفكار تكون علاقة الرسم بالسرد. وهو ارتباط وتداخل لا تفصله قوانين التفرقة العنصرية بين الفنون والأجناس والآداب. ففي رواية سماء فوق إفريقيا لعلي الشدوي، يلعب الوشم بطولة من نوع خاص، حيث تغيب في مضامينه رؤى الشخصية الواقعية مع مستوياتها الداخلية، وحديث الحيرة والعشق والخوف. كما تظهر الأنا صدمتها الأولى من ثقافة الكتابة والرسم على الأجساد التي أوجدت في

[1] - المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، ص 136/135

الشخصية أسئلة مجهولة. فأصبحت تتحرك في اتجاهات شتى باحثة عن إجابة حقيقية لمغزى الوشوم وعن جدليتها في العقل البدائي، وتجلياتها في هذا المجتمع الأفريقي. فمثلاً: تقول الشخصية معبرة عن صدمتها أمام هذا النوع من الكتابة: لفت نظري أحد الركاب ... كان عارياً إلا من قطعة قماش بالية تغطي جزأه الأسفل من الكتابة، وعلى الرغم من نحافته، وتقوس عموده الفقري إلا أن الجلد الذي يشد عظامه البارزة مغطى برسومات وأشكال دقيقة. ويستخلص الناقد ثقافة هذه الوشوم والرسوم من الإجابات التي بحثت عنها الشخصية . فتقول: كل من تحدثت معهم عن هذه الوشوم، يؤلفون عنها حكايات بطريقتهم الخاصة، لكن الروايات التي وثقت فيها هي أن أغلب الموشومين ينتمون إلى كوادر حزبية دنيا وتنظيمات سرية ... وبدؤوا يستخدمون الوشم والرسم للتعبير عن انتماءاتهم السياسية. وتقول أيضاً: عثرت على معلومات لم أكن أعرفها، منها أن الوشم ثقافة تنتمي إلى السجون والمعتقلات. وكأن للوشم حكايته الأخرى التي منها ولدت فكرته الأولى في التعبير عن سلبية الحياة والقتل وقبح الأشخاص[1].

ويعقد الناقد المقارنة بين ثقافة الوشم لدى الإفريقيين، وثقافة الحناء لدى المكيين، فيقول: "وإذا كانت الكتابة على الجسد في الرواية السابقة قد عبرت عن قبح الحياة وانتماءات البشر إلى السجون، فإننا سنجد صورة معاكسة للكتابة على الجسد في ثقافة الحناء حيث يحضر البحث الأنثوي عن الجمال وعن الطهارة والتقديس. ويعتبر الحناء لون موشوم على الجسد، وهو وشم مؤقت وذلك نظراً للمدة الزمنية القصيرة التي يستمر بها، مما يمنحها تميزاً عن الوشم وعن باقي الألوان من جهة أخرى. والبنية الرمزية لطقوس الزواج تكمن في اللغة السرية للون الحناء ذلك اللون الذي لا هوية له لأنه خارج أصله كعشب؛ لذلك اشتمل الحناء جل الألوان الطقوسية فهي تحمل اللون الأخضر كلون أصلي وتميل نحو الأحمر حينما تتم معاودة نقشها على اليد ثم تنتقل نحو الأسود حينما تتم مضاعفة المعاودة، وتنتهي إلى الأصفر حينما تبتدئ نقوشها بالذبول، وعبر هذه الرحلة اللونية تكمن فاعلية الطقس السحري

---

[1] - جريدي، "الكتابة على الجسد في الرواية السعودية"، الرواية وتحولات الحياة فـي المملكـة العربية السعودية، ص 256/255

للجسد الأنثوي بأن يرتدي جميع الألوان وبأن يعيش بفضل تعدديتها حركة الطبيعة من حياة وموت[1].

وقد استخلص الناقد الأنساق الثقافية للحناء من روايتي طريق الحرير، وسيدي وحدانة لرجاء عالم. فيقول: والتأويل الرمزي الذي تحتضنه ثقافة الحناء هو ما نستطيع أن نراه بتمظهراته الطقوسية عند الروائية عند رجاء عالم، والتي جعلت منه شخصياتها الأنثوية طقساً تمارس من خلاله غواية السرد، بحيث يحضر الوشم والرسم بالحناء على أجساد النسوة كمداول أنثوي له من الطقوس والعادات، ما يحتاج إلى الغوص في بنية المقدس ورحلته وتمظهراته على الكائنات[2].

وأول مداول أنثوي يستخلصه الناقد من رواية طريق الحرير، من قول الشخصية ابن خلدون: "حدثنا عن أخمر الطرق لبلوغ مكة... عندها حفر في أردانه البيض فأخرج وجه بنت في السابعة، قال: هذه درة نسلي... ثم رفع ذقنها المدببة فانكشف وشم منمنم على هيئة ميزاب من صبة الشفة حتى النحر، على عادة صحراويات المغرب... وأكمل هذه أقصر الطرق منحدراً على قطرات الوشم ... ودنونا ببصائرنا، قال مفسراً غموض نقشته: هذه النزلة سلكتها جذوري هابطة من أعلى المعلاة. الآن مقابر مكة بأضلع تلك النزلة. هنا انتهى البحر وبدأ طريق الشريف الذي كان في استقبال المحمل[3]." ويعقب الناقد على قول هذه الشخصية مستخلصاً النسق الثقافي، "وفي هذا تتقاطع طقوس الجسد الأنثوي مع المكان المقدس حيث يعتبر المقدس سمة للكائن المنفتح على العالم المتواصل مع لغته الكونية التي يجسدها الرمز في أشكاله المتعددة؛ لتحضر أشكال النجوم والأجرام السماوية، والنباتات والحيوانات التي يحييها الإنسان بالحلم، وبالخيال[4].

أما رواية سيدي وحدانة فيقول: وفي رواية أخرى نجد المرأة العجوز وهي تنصح بناتها بأن لا يتحنين إلا وهن على طهارة، تقول: حذرتُها البارحة من

---

[1] - جريدي، "الكتابة على الجسد في الرواية السعودية"، ص 258/257

[2] - جريدي، "الكتابة على الجسد في الرواية السعودية"، ص 259/258

[3] - عالم، رواية طريق الحرير، ص 63

[4] - جريدي، "الكتابة على الجسد في الرواية السعودية"، ص 259

الخضاب على غير طهارة، فكل جسد البنت يتبدل مع روح الطمث، تصير لجلدها مرارة شيطان تحبس الرغبة، تفصد الأرواح، وتمص سوادها الشرير. ودلالة الجسد الأنثوي في المقطع السابق تكمن في بنيتة المقدسة التي أوجدتها لغة التطهر. وطلاسم الحناء هي تلك الرسوم والأشكال التي تنكتب على الجسد بصورة بصرية تقي الجسد الأنثوي من الشر عند بعضهم. وفي موضع آخر تقول الروائية: هبطت نارة في أثر الصينية فتربعت في الروشن، فقسمت كوم الحناء ثلاثة مفارق، مفرق لمن ترغب من الحاضرات، ومفرق لقدميها وكفيها، ومفرق تربعت به أمام جمو، وغطت قدميها، ورقشت حوافها بالمعجون الأخضر الذي فاحت روائحه فطردت أرواح الدم من المكان، ومن شقوق القلاليب رصدنا حيوانات الحناء الخرافية تتعرش ببردها على أجساد النسوة المحظورة على كل حيوان وحي. وثقافة الحناء في هذا المقطع كما استخلصها الجريدي هي، أن هذا النوع من الطقوس الأنثوية لدى المكيات استطاع أن يعطي بعداً دلالياً كبيراً جاء الحناء من خلالها طارداً للعين والحسد وللأرواح الشريرة، كما أصبح للحناء كائناته وحيواناته الخرافية التي لا يراها سوى هؤلاء النسوة[1].

وفي مقالة ثقوب المكتسب الثقافي في الرواية النسائية السعودية، تناول القرشي الرواية بوصفها نصاً منفتحاً متجدداً، تنتجه معاقرة الكتابة تمثل اختراقات للألف والعادة، واجتراحاً للسائد والمألوف الذي سيطرت عليه الأمية ردحاً من الزمن. وتسعى الرواية النسوية إلى كشف هشاشة المألوف، وكسر سطوته، وجبروت سيادته، وما كان لسعي المرأة في كسب حقها في الجهارة بصوتها، وإبداء رأيها ليتم لولا أن اختلست لذلك مسرب الكتابة، خاصة في الرواية. وجاءت الرواية النسائية في بدء الألفية الثالثة باثة الوعي بالتغير، وضرورة المواكبة، والانفتاح على العالم والتغيرات محدثة ثقوباً متزايدة، وتاركة لانسياب الثقوب على بعضها، وتواصلها ما يهيئ عالماً جديداً في الرؤى والأفكار، والتعبير عن المشاعر[2].

---

[1] - جريدي، "الكتابة على الجسد في الرواية السعودية"، ص 260/261

[2] - القرشي، عالي سرحان، ""ثقوب المكتسب الثقافي في الرواية النسائية السـعودية"، الروايـة وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، ص 175

ويقصد الناقد بقوله ثقوب المكتسب الثقافي، منفذ الانفتاح الثقافي إلى الرواية النسوية، وبالتالي إلى المجتمع السعودي عامة. فالثقب مصدر ثقبت الشيء أثقبه ثقباً، والثقب اسم لما نفَذ[1].

فالمكتسب الثقافي الذي تسعى الرواية إلى تحقيقه هو الانفتاح على الوعي، الانفتاح على الحب، والخروج من حالة إلى حالة استقبال دين جديد يحفر في ثنايا الجوف تعاليم جديدة، تشريعات مقدسة عن الحب والحياة والجسد. واقتصر القرشي في تناوله لهذه الثقوب على رواية وجهة البوصلة لنورة الغامدي، وذلك للأسباب التالية:

1. إشارات الرواية المختلفة لأثر ثقوب المكتسب الثقافي.
2. تكوين الرواية لعالم متصاعد من الوعي الثقافي يقرأ علاقة الساردة بعالمها.
3. رسم الرواية لأطر متمايزة من التعامل مع المكتسب الثقافي.
4. توقف الرواية عند مواجهة الأنماط المختلفة للتغيرات.
5. احتفاء الرواية بالتأويل والقراءة لأفعال شخصياتها، وجريان الأحداث من نمط في نمط آخر[2].

والانفتاح الثقافي في هذه الرواية يظهر في عدة جوانب، يوضحها الناقد في الجوانب التالية:

1. مفتتح النص:

يفتتح نص الرواية هكذا: سيدتي .. ها أنا أهاتفك من جديد لسببين اثنين أولهما: أنني مسافر غداً .. وثانيهما: أنني أريد أن أتصل. ويستخلص الناقد النسق الثقافي للمكتسب الثقافي الجديد فيقول: هكذا تفتتح الكتابة للنص، يتحول الهاتف بين أنثى وبين رجل غريب لا تعرفه إلى أمر معلن في الكتابة، حيث إن الكتابة تمثل المظهر الثقافي الذي تتوسل به المرأة لكسر القيود، والممنوعات. وحين يفتتح النص "بـ" سيدتي، نجد الكاتبة/ الأنثى التي تتحول إلى سيد، في مفتتح النص، وكأن ذلك انقلاب

---

[1] - ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيـروت، ط3، 2004م، مادة ثقب، ص 27

[2] - القرشي، ""ثقوب المكتسب الثقافي في الرواية النسائية السعودية"، ص 176

على السيادة الرجولية في النص، وافتتاح للنص بكون المرأة هي المحور في استجلاب المعرفة، وخطب الود، ولن يحقق هذا إلا الثقافة، ثقافة الحوار، وثقافة الاتصال، ثقافة تحويل الممنوع إلى طبيعي ومعتاد ومألوف[1].

2. وجهة الحوار نحو علامة:

كما هي وجهة البوصلة باتجاه الوعي والهداية، يبدأ التعامل مع هذه الرواية على أساس استثمار المظهر الثقافي، في التخطيط ورسم مسار التوجه، ولئن كانت وجهة البوصلة هي المرشد المادي، فقد كانت شخصية علامة والحوار بينه وبين الساردة رمزاً للعلاقة الثقافية التي حركت السكون والجمود، ورسمت معابر الخلاص، وخلقت أفقاً مختلفاً من الحوار، والتأويل، والتفكير في السائد. واختيار اسم علامة فقد جاء من الكاتبة إشارة إلى مغزى ثقافي يتخذ من العلامة مظهراً يستنطق به الدلالات، ويستظهر المسارات، ويستجلي الأنساق، ويقيم قراءة للواقع والقرائن، والتحولات الاجتماعية والثقافية تحمل التعدد والرؤية الاستبطانية التأويلية، وهذه التسمية التي تظهر في الحوار، ويعلق عليها وتشير إلى تشكل هذه الشخصية من تكوين النص، من استحضار القارئ الذي ينوب عنه طرف الحوار، بعد المدى الذي أخذه تواصل الحوار، حتى دخل إلى منطقة تعايش أجواء الصلوات والملائكة، في لحظة وعي جديد بالصلاة، بالتواصل مع الغيب .. فتجد الساردة التكوين الجديد، الذي تهيأت له بالارتقاء مع علامة، الذي تقول – الساردة- عنه، ذلك الذي أسميته يا فضة علامة يراني كما أنا .. مقبولة أنا في عالمه الجديد .. يفهمني الفهم الكامل بكل جنوني ومتناقضاتي، ولديه شعور عميق بأنني أشعر به، وبما يريد بالضبط حتى وإن كانت ضد تنفيذه. إذاً علامة هو الثقب الأكبر في النص، الذي رامت منه الساردة التغير، وصاغ ثورتها على المألوف، تبرمها من القيد والقهر، وشكلها تشكيلاً جديداً، جعل كلمات مثل عالمه الجديد، سأخلق من أجلك مكاناً وزماناً. وفي آخر الرواية تصرح الساردة بالاعتلاء على يديه، وأنها تصبح تكويناً آخر، مما يشعرنا بشعور الكاتبة بفعل كتابة السرد في تشكيل وتكوين الشخصيات، وأثر هذا الحوار الثقافي الراقي مع العلامة. وبسبب من هذا الاختراق الذي كشف الزيف

---

[1] - القرشي، ""ثقوب المكتسب الثقافي في الرواية النسائية السعودية"، ص 183

وفضحه، نجد الرواية تسم ذلك بالنبش الصريح في المعلوم المسكوت عنه، وتجعله أشبه بالقصف المركز. وأخضعت الرواية كل شيء لهذه الرؤية، حتى علامة الذي تستمد منه الرؤية، وكشف الزيف، وتجد فيه الرجل المغاير لذاك العالم، ترى إمكانية أن يحيله النظر المتأمل، وهي أيضاً إلى نقيض لما يؤمل منه، وإلى منصهر في بوتقة الآخرين. تقول في أحد تأملاتها: ثم أنا.. أنا ألست من أولئك الآخرين.. وهل علامة في الزمن الجديد الذي أقلبه بين الكائن الوحيد الذي أريده، سراً حتى عن نفسي، وإذا ما تمليته برؤيتي التي تفضح صمت الصخر وجدته رجلاً يمتلئ غروراً وشهوة[1].

وإذا كانت الروائيات السابقات قد تبنين فكرة معارضة الثقافة الذكورية والتصادم معها، فإننا نجد الروائية أمل شطا قد تبنت فكرة التصالح مع الثقافة الذكورية في رواية آدم .. يا سيدي. وقد تعرضت الناقدة فاطمة قاسم لمواضع هذا التصالح في مقالة لها تحمل مسمى شهريار حياً.. شهريار ميتاً: ولاء الخطاب الأنثوي الإبداعي في حكايات آدم يا سيدي. وتبتدئ القاسم مقالتها بتوضيح معنى العنوان فتقول: الولاء هنا يتخذ صوراً شتى تطغى على خطاب الأنثى السردي، وهو في مجملة ولاء للأبوة الاجتماعية، والأبوة الأدبية، الممثلة لسلطة الخطاب السائد والثابت أيديولوجياً واجتماعياً وأدبياً[2].

وتبدأ الناقدة باستخلاص صور الولاء من رواية آدم ....يا سيدي، فتقول: وعلى طريقة الفلاش باك تبدأ عائشة رحلة مناجاة حمزة، ومعها تبدأ رحلة السرد بتذكر يوم الرحيل، يوم أن مات أبو عدنان[3]: "وحملوك على محفة خشبية متآكلة الأطراف، واندفعوا إلى الخارج، وأحسست بغمد في صدري.[4]" ولنتصور بعدها معاناتها من

---

[1] - القرشي، ""ثقوب المكتسب الثقافي في الرواية النسائية السعودية"، ص 184/183

[2] - قاسم، فاطمة إلياس، "شهريار حياً.. شهريار ميتاً: ولاء الخطاب الأنثـوي الإبـداعي فـي حكايات آدم يا سيدي"، خطاب السرد الرواية النسائية السعودية، ص 121

[3] - المرجع نفسه، ص 123/122

[4] - شطا، أمل، رواية آدم .... يا سيدي، شركة المدينة المنورة للطباعة والنشـر، جـدة، د.ن، ص 16

بعده، بدءاً من السيارة التي انفجر إطارها، ولم يستطع السائق إصلاحها، والخزان الأرضي الذي طفح، وبجهلها بأبسط آليات تسديد فواتير الماء والكهرباء والهاتف، ومرض الأطفال، وانتهاء بتجرؤ السائق أماندو، والذي قد يمثل هنا انحلالاً خلقياً دخيلاً علينا. وهنا تبدأ حلقة من حلقات الوعظ والدرس موجهة للنساء، حيث تطغى التقريرية والمباشرة على بوح عائشة. فما تعتقده المرأة قيداً هو حماية لها، وما تتذمر منه هو نعمة لن تعرف قدرها إلا بعد أن تفقدها[1]. "كنت ترعاني بمحبتك، وتدرأ عني المخاوف، وتحميني وتحتويني تحت جناحيك، ولا أدري كيف كنت أضيق بهذا الحب، وهذا الاحتواء، واعتبرته نوعاً من السيطرة وحب التملك، وقيداً وعقبة أمام حريتي وانطلاقي مع أنك ما كنت يوماً عقبة، وإنما حاجز أمن بيني وبين المخاطر، ولكني لم أستوعب ذلك إلا بعد زمن طويل.[2]" وإمعاناً في الدفاع عن آدم، تستمر عائشة في دحض ادعاءات بعض الأصوات النسائية. ففي قاعة المحكمة تتبدد مخاوف عائشة من عصبة الذكور الذين كان يخيل لها أنهم سيميلون حتماً لنصرة الرجل ضد الأنثى. فالقاضي هو ذلك الشيخ الوقور الذي يشع وجهه نوراً يبعث على السكينة، يداعب ابنتها الصغيرة ببضع كلمات رقيقة وينهر إسماعيل لمطالبته بالوصاية على أولادها، بل ويعتذر لها على ما سببوه من إزعاج. طبعاً لا يخلو التصوير من يوتوبيا متخيلة، ومن مواربة يتطلبها الموقف، والكاتبة هنا تشق طريقها بتمرس بين كثير من المناطق المحظورة أو التابوه، فعائشة مثلاً لم ترفع النقاب أو بالأحرى لم تجرؤ على رفع النقاب حتى لا ينهرها واحد من زمرة الرجال أو عصبة الذكور، وليس حتى لا يلحظ أحد امتقاع وجهها كما تدعى. وهنالك أمثلة كثيرة لمناطق الحضر الإبداعي، والسكوت غير المباح والذي يعيق إبداع المرأة أكثر من الرجل بوصفها ضيفة شرف على عالم الكتابة المملوك بوضع اليد لزمرة الرجال، والذين استأنستهم عائشة طوال هذه الرواية. وتتبنى عائشة في تناهيها مع الخطاب الاجتماعي المهيمن منطق الرجل، وتنظر إلى الأمور بمعياره هو، فهي

---

[1] - قاسم، "شهريار حياً.. شهريار ميتاً: ولاء الخطاب الأنثوي الإبداعي في حكايـات آدم يـا سيدي"، ص 123

[2] - شطا، رواية آدم .... يا سيدي، ص 28/27

مثلاً تُحمل نبيلة تبعات ما حصل بينها وبين زوجها، والذي تزوجته تحت ظروف قاهرة في صفقة شبيهة بما يسمى زواج المسيار، وأغفلت عائشة الأبعاد النفسية لمعاناة شابة جميلة مثل نبيلة كان عليها أن تدفع ثمن زواجها برجل بعد تخطيها الثلاثين وفشلها في زيجة سابقة. ولا تستغل الكاتبة معاناة نبيلة وغيرها كمدخل إلى تكثيف مشاهد الهم الأنثوي وتسليط الضوء على الحيف الاجتماعي الذي تتجرعه كثير من النساء، بل تبرئ الرجل من جريمة حرق جسد نبيلة، وهي التي احترقت، بنار استغلاله لهذا الجسد وتحقيره في صفقة تشبثت هي بها كما يتشبث الغريق بالحياة. ففي حبكة هزيلة يتناهى إلى سمع عائشة اعتراف نبيلة لأمها في المستشفى[1]: "لقد انتقم الله مني لأني أردت أن أردي زوجي في مصيبة تدخله السجن ظلماً، أشعلت النار في طرف ثوبي، ولم أقدر على إطفائها سريعاً كما حسبت سأموت ظالمة، أما هو فسيظهر الله براءته[2]." وتعقب الناقدة على هذا المقطع بقولها: لقد توقفت كثيراً عند هذه الكلمات التي تحول المجني عليه إلى جان، وتبرئ الظالم وتجرم الضحية حتى وهي ترقد في الكفن. وما لم تقله عائشة هو أن نبيلة اختارت أن تحرق جسد الأنثى فيها؛ لأنه سر عذاباتها وتشوهاتها، وهو خطيئتها أحرقته لتبرئ آدم، وتطهر الرجال مما هو في عرفهم رمز الغواية[3]. وقد حملت الناقدة في مقالتها راية التصادم مع الثقافة الذكورية، معاتبة الروائية على ولائها للأبوة الاجتماعية وللثقافة الذكورية، إلا أن ذلك هو ديدن الكاتبة في روايتها، فقد ظهر ولائها للأبوة الاجتماعية في رواية غداً أنسى، ورواية لا عاش قلبي.

واللافت للانتباه في هذا الفصل أن الروايات المدروسة معظمها روايات نسائية، وقد يكون ذلك يرجع -في نظري- إلى محاولة المرأة للتخلص من القيود المفروضة عليها من قبل المجتمع، والمطالبة بحقوقها على الصعيد السياسي والاجتماعي،

---

[1] - قاسم، "شهريار حياً.. شهريار ميتاً: ولاء الخطاب الأنثوي الإبداعي في حكايـات آدم يـا سيدي"، ص 126/125/124

[2] - شطا، رواية آدم .... يا سيدي، ص 94

[3] - قاسم، "شهريار حياً.. شهريار ميتاً: ولاء الخطاب الأنثوي الإبداعي في حكايـات آدم يـا سيدي"، ص 126

والتحرر من السلطة الأبوية. هذا أولاً. ثانيا، انتشار الروايات النسائية في الفترة الأخيرة، معتمدة في ذلك على الثالوث المحرم، الأمر الذي لفت انتباه النقاد والكتاب.

الفصل الرابع

المنهج الأسلوبي، قراءة في المنهج وتطبيقاته على الرواية العربية في المملكة العربية السعودية

مدخل:

تحتل دراسات الأسلوب مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة، ويقوم كثير من الدراسات على تحليل الأعمال الأدبية واكتشاف قيمتها الجمالية والفنية انطلاقاً من شكلها اللغوي باعتبار أن الأدب فن قولي تكمن قيمته الأولى في طريقة التعبير عن مضمون ما[1].

ارتبط الأسلوب ارتباطا وثيقاً بالدراسات اللغوية التي قامت على يد العالم اللغوي دوسوسير من خلال التفريق بين اللغة والكلام، وإذا كانت الدراسات اللغوية تركز

---

[1] - درويش، أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص 13

على اللغة فإن علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها وأدائها، إذ إن المتكلم أو الكاتب يستخدم اللغة استخداماً يقوم على الانتقاء والاختيار ويركب جمله ويؤلف نصه بالطريقة التي يراها مناسبة. ويعد شارل بالي مؤسس علم الأسلوب، معتمداً في ذلك على دراسات أستاذه فرديناند دوسوسير، ولكن بالي تجاوز ما قال به أستاذه، وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة[1]. لقد كان الهدف الذي سعى إليه بالي هو تقديم دراسة منظمة للخصائص الوجدانية، التي أسماها فيما بعد: الخصائص التعبيرية القارة في الاستعمال الحي للغة، فهذه الخصائص القارة هي التي يمكن وضعها في صورة نماذج يمكن تحليل محتواها ووقائعها الأسلوبية التعبيرية. وبالتالي فإن أسلوبية بالي لا تتعلق بظواهر التعبير لدى فرد متكلم معين إلا بالقدر الذي يمثل فيه استعماله اللغوي واقعة تعبيرية يمكن نمذجتها. وبذلك يكون بالي قد استبعد أحد المفاهيم الرئيسية التي أعطيت لمصطلح الأسلوب، وتمثل تعريف الأسلوب بأنه الطريقة الفردية في إنجاز أمر ما، وبعبارة وجيزة نقول إن أسلوبية بالي قد نظرت إلى الأسلوب على أنه أسلوب الجماعة الاجتماعية، وليس كلام الفرد بخصائصه الذاتية[2].

ولذلك فإن الأسلوبية تعد حلقة الوصل بين علم اللغة والدراسة الأدبية للنصوص، إذ تجمع بين الجانب العلمي المستمد من علم اللغة الحديث، والجانب الأدبي المستمد من النقد، القائم على دراسة النصوص، فهي مجال نقد الأدب ووصف طرق الصياغة والتعبير اعتماداً على البنية اللغوية دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو غير ذلك . . . . ، باحثة في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب خصائصه الفنية والشعرية فتميزه عن غيره، متتبعة الظواهر الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية[1]. وترجع أهمية التحليل الأسلوبي في أنه يكشف المدلولات الجمالية في النص وذلك عن طريق النفاذ في مضمونه وتجزئة عناصره، والتحليل بهذا يمكن

---

[1] - ربابعة، موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد، ط1، 2003م، ص 9

[2] - محسب، محي الدين، الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي أسسها ونقـدها، نـادي القصـيم الأدبي، ط1، 1418هـ، ص 21

[1] - اللويمي، محمد، في الأسلوب والأسلوبية، د.م، ط1، 2005م، ص 41/40

أن يمهد الطريق للناقد ويمده بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي وترشيد أحكامه، وذلك من قيامها على أسس منضبطة. فالتحليل الأسلوبي يسهم في إظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره، ويجلو لنا ما وراء الألفاظ والسياق من معانٍ ينطوي عليها النص، كما يبرز القيم البلاغية والجمالية فيه، وليس من مهام التحليل الأسلوبي إصدار الأحكام على العمل الأدبي[1].

ويذكر صلاح فضل تعريف الكونت بوفون للأسلوب، يقول: إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هم أدنى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير[2]. ويذكر الثويني هذا التعرف للأسلوب: الطريقة التي يبتدعها الإنسان في التعبير عما يحس به ويشعر عن طريق الكتابة، ورأى بعض الباحثين المحدثين أنه المعنى المشتق من الأصل اللاتيني للكلمة الأخيرة الذي يعني القلم[3].

أما الأسلوبية فتعرف بأنها: فرع اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختبارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتاب في السياقات – البيئات – الأدبية وغير الأدبية[4].

وسأكتفي بذكر نبذة مختصرة عن المناهج الأسلوبية التي اتبعها النقاد السعوديون في نقدهم للرواية السعودية:

1.4 الأسلوبية التعبيرية:

---

[1] - سليمان، فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربيـة، القـاهرة، 2008م، ص 53

[2] - فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الأفاق الجديدة، بيروت، د.ت، ص 8

[3] - ثويني، حميد آدم، فن الأسلوب، دار صفاء، عمان، ط1، 2006م، ص 21

[4] - أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمـان، ط1، 2007م، ص 35

ويعد شارل بالي رائداً لهذا التوجه؛ فالتعبيرية من مصطلحات الأسلوبية منذ نشأتها، وتعني عند بالي: طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه، ثم صار المصطلح بعد ذلك يشمل ظاهرة إبراز المتكلم بعض أجزاء خطابه، وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات[1].

الدائرة الفيلولوجية:

ومن رواد هذا المنهج ليو سبيتزر، ولخص منهجه سنة 1948م بالعبارات الآتية: والذي يجب أن يطالب به الدارس، على ما اعتقد، هو أن يتقدم من السطح إلى مركز الحياة الباطني، للعمل الفني؛ بأن يبدأ بملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحي للعمل الذي يتناوله . . . ثم يجمع هذه التفاصيل محاولاً أن تتكامل في مبدأ إبداعي لعله كان موجودا في نفسية الفنان، ثم يعود إلى سائر المجموعات من الملاحظات ليرى إن كان الشكل الباطني، الذي كونه بصورة أولية قادراً على أن يفسر الكل. ومكتشف هذه الدائرة شلاير ماشر هو رجل دين مرموق، كانت غايته ذات الغاية عند سبيتزر، وهي البحث وراء التباين عن الاتفاق والتآلف وإعطاء الوجود روعة الخالق وجماله. ويقوم الأصل الديني لهذه الدائرة معتمداً على ربط العالم بالرؤية الإبداعية، فرجل الدين الذي اكتشف هذه الدائرة اعتمد على حركة الكون وملاحظته إياها، فوجد فيها تناغماً واتفاقاً رغم ظواهر التناقض الشكلية، التي تبدو سريعاً أمام الرائي بادئ الأمر. لقد ربط شلاير ماشر حركة الكون المستمرة بحركة الفعل النقدي للدائرة، فهي محاكاة للفعل الحركي الكوني الكبير، ولذلك لم تخضع حركة الدائرة الفيلولوجية للمصادفة البحتة، وإنما ثمرة واعية للملاحظة الكونية[2].

2.4 الأسلوبية الإحصائية:

يعد الاتجاه الأسلوبي الإحصائي من الاتجاهات الأسلوبي القارة في الدرس الأسلوبي، وينطلق هذا الاتجاه من فهم للأسلوب قائم على أساس أنه مفارقة أو

---

[1] - اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، ص 44

[2] - أبو العدوس، الرؤية والتطبيق، ص 114/112/111

انحراف عن أنموذج آخر من القول ينظر إليه على انه معيار، وبالمقارنة بينهما يقع التمييز بين النص المفارق والنص النمط، ويشترط لجواز المقارنة تماثل المقام بينهما، ويعتمد على العلاقة القائمة بين معدلات التكرار للعناصر الصوتية والنحوية والمعجمية، ومعدلات تكرار هذه العناصر نفسها في قاعدة متصلة من ناحية السياق. وبيان ذلك أن النص الأدبي عند مؤلف بعينه أو في فن بعينه يمتاز عادة باستخدام سمات لغوية معينة. أما معادلة بوزيمان فتستخدم للتمييز بين الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي، وذلك بالتمييز بين النصوص الأدبية والنصوص العلمية، ويتم ذلك بتحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير: أولهما التعبير بالحدث، ومظهر التعبير بالوصف، ويعني بوزيمان بأولهما الكلمات التي تعبر عن حدث. ويعني بثانيهما الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما[1].

3.4 الدراسات الأسلوبية للرواية العربية في المملكة العربية السعودية:

قدم الناقد الحازمي دراسة نقدية تطبيقية للبناء الفني في الرواية السعودية، تحت عنوان البناء الفني في الرواية السعودية. والبناء واحد أبنية، وهي البيوت التي تسكنها العرب في الصحراء، وأصل البناء فيما لا ينمى كالحجر والطين ونحوه. والبوائن جمع البوان، وهو اسم كل عمود في البيت ما خلا وسط البيت الذي له ثلاث طرائق[2]. ومن هنا استمد الحازمي عنوان رسالته، فيقول: فالرواية تشبه البناء لكونها تنهض على مجموعة من البواني والمكونات تتآزر وتتضافر ووتترابط لتشكل بنيانها المكتمل الذي لا يكون بدون هذه البواني أو العناصر أو المكونات، وإلى هذا المعنى أشار بيرسي لبوك بقوله: هناك العديد من المواد المختلفة الواضحة للعين

[1] - البعول، إبراهيم عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقـد العربـي الحـديث، د.م، ط1، 1997م، ص 135

[2] - ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني، مادة بنى، ص 160/ 162/161

المجربة وضوح الحجر والخشب تدخل في بناء الرواية. فهو يشبه إذاً مكونات الرواية وعناصر بنائها، بالحجر أو الخشب اللذين ينهض عليهما بناء البيت[1].

وقد حصر دراسته في الفترة الزمنية الممتدة من عام 1400هـ إلى عام 1418هـ. وجعل عينة الدراسة متمثلة في ستين رواية، هادفاً إلى معرفة مستوى الرواية السعودية الفني ككل عبر دراسة بنائها الفني. وجعل الناقد المتن الرئيسي لدراسته يتشكل في عشرين رواية، وبقية الروايات جعلها ضمن المتن الفرعي. يقول: ... على أنه من غير الممكن إدراج هذه المادة الضخمة كلها في المتن؛ ولذلك اخترت منها عشرين رواية شكلت المادة الأساسية لهذه الدراسة، وكانت حاضرة في متنها وهوامشها مع تفاوت في درجة هذا الحضور تبعاً للحاجة إليها داخل فصول الدراسة، في الوقت الذي لم تغب فيه بقية الروايات المختارة منذ البداية، إذ شكلت مادة مساندة أستدعيها في متن الدراسة عند الحاجة[2].

يعالج الحازمي في دراسته مكونات العمل الروائي مدركاً شبكة العلاقات التي تربط بينهما، وبما أن الحدث هو الحكاية الفعلية التي تقوم بها الشخصيات، وهو يتكون من أفعال وأقوال مستمرة من بداية الرواية إلى نهايتها[3]. ونظراً لأهمية الحدث وارتباطه بعناصر الرواية – الفكرة، الشخصيات، والزمن، والمكان- فقد تناوله الناقد إذ يقول: والمتأمل في الرواية السعودية يجد الأحداث ركناً مهماً من أركان بنائها، ارتبطت بها نشأتها، ولا تزال محتفظة بمكانتها لم تتغير، ولم تتزعزع، كما حدث في بعض الروايات العربية التي تأثرت بموجة الرواية الجديدة، وهجمتها العنيفة على الأحداث وبقية عناصر البناء. لذلك نجد أن جل الروايات السعودية حفلت بالأحداث، واعتمدت عليها عنصراً رئيسياً في بنائها ما عدا قليل جداً، ومنها رواية 4صفر لرجاء عالم، التي تأثرت في بنائها كله بالرواية الجديدة[1].

---

[1] - الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية دراسة نقدية تطبيقية، ص 32

[2] - الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 10/9

[3] - وادي، طه، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994م، ص 29

[1] - الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 47

واستخدم الناقد الأسلوبية التعبيرية عند تناوله للأحداث، فيقول: فمن الروايات التي اعتمدت على حدث رئيس واحد رواية السنيورة لعصام خوقير التي حوت مجموعة من الأحداث، لكن حدثاً واحداً من بينها هو الحدث الرئيس، ألا وهو دخول مارينا في الإسلام. إذ كان هذا الحدث إسلام ماريانا – قررت أن أحسم الأمر. أشهد أن لا إله إلا الله، وأن محمداً رسول الله– هو آخر حدث في الرواية، فلعله هو الذي دفع الراوي إلى تسجيل تفاصيل هذه التجربة؛ لأنه شعر أن فيها ما يستحق أن يسجل، ولعل هذا يفسر بدايته التي قد تبدو تقريرية، لاشتمالها لجل الأحداث وإجمالها، لكن هذا الحدث الأخير يشير إلى أن الراوي ربما قصد ذلك لينبه القارئ منذ البداية إلى أن دراسته في إيطاليا، وزواجه أحداث عادية وليست مهمة، فالحدث المهم هو إسلام ماريانا، الحدث الذي ترتكز عليه فكرة الرواية التي تدور حول اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب، هذا اللقاء الذي صورته كثير من الروايات العربية والسعودية، وقد كان في مجمله لقاء سلبياً مثقلاً بالخيبة[1].

أما الأحداث الثانوية فيرى الناقد أن عدداً من الروائيين السعوديين قد وظفوا الأحداث الثانوية بمهارة في رواياتهم فجاءت في مكانها محققة أغراضاً فنية ومضمونية، بينما أخفق بعضهم في توظيفها فجاءت في غير مكانها دون أن تؤدي دوراً فنياً أو مضمونياً فكانت بذلك عبئاً على العمل. والمقياس الذي اتبعه الناقد في قياسه لمدى نجاح الأحداث الثانوية من عدمها هو مدى قدرة هذه الأحداث في توسيع مجال الرؤية القصصية من خلال تصويرها للبيئة، وتفصيلها للحدث الرئيسي، من خلال علاقات التماثل والتقابل الرابطة بينها في تطوير الحبكة وإغنائها، وتوفير عنصر التشويق والجذب فيها، وتصوير الشخصية الرئيسة في مراحلها المختلفة. وتناول الناقد رواية لحظة ضعف لفؤاد مفتي متناولاً الأحداث الثانوية، فيقول: ومن الروايات التي وظفت فيها الأحداث الثانوية توظيفاً جيداً رواية لحظة ضعف، التي حفلت بعدد كبير من الأحداث الثانوية التي كان لها دورها المهم في الرواية، فنزول البطل – وهو في طريقة إلى أمريكا- في لندن، ورؤيته لتلك المناظر المثيرة المعلقة في كل الزوايا وفي واجهات المحلات، ورغبته بل عزمه على الدخول إلى أحد

---

[1] - الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 51/50/49

الملاهي الليلية، حدث ثانوي كانت مهمته إضاءة الحدث الرئيس سفر طارق وتفصيله، وإشعال أول فتيل للصراع داخله، كما أنه يمنح صورة مصغرة للبيئة الجديدة التي سيعيش فيها البطل بإثارتها وإغراءاتها. وتوقف طارق عن الدخول إلى الملهى في اللحظة، وعودته إلى الفندق، وأداؤه للصلاة قبل أن ينام، حدث ثانوي، يكشف عن البعد النفسي للبطل في تلك المرحلة مظهراً أثر تربيته الإسلامية، ومدى تقواه وخوفه من الله. وهذان الحدثان مبنيان على التقابل الكاشف عن طبيعة التدافع والصراع المحتدم داخل طارق، ليجيء الحلم الذي رآه تلك الليلة مؤكداً اعتماد الكاتب على التقابل في الربط بين الأحداث بما يثيره هذا التقابل من تشويق، وإذكاء لعنصر تدافع الصراع؛ ففي الحلم رأى طارق نفسه وسط مجموعة من الأفاعي الراقصة التي تكالبت عليه وفجأة تحولت تلك الأفاعي إلى نساء فاتنات يرقصن، وقفزت واحدة منهن إلى حضنه وأخذت تتلوى وترقص... وغاص معها في الدوامة.[1]

وتناول الناقد بناء الأحداث في الرواية معتمداً على الشكلانية الروسية، فالشكلانيون يهملون المحكي بوصفه قصة فلا يولون اهتماماً للأحداث بل يهتمون بالعلاقات التي تنتظمها. وهكذا فعل الحازمي، فقد تناول بناء الأحداث وفق نسق التتابع، ونسق التضمين، ونسق التناوب♠. يقول: والرواية السعودية لا تشذ عن أخواتها في البلدان العربية فهذا النسق من أكثر الأنساق استخداماً فيها، إذ نجد أكثر

---

[1] - الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 61

♠ - نسق التتابع هو تقديم أحداث القصة جزءاً بعد آخر، مرتبة حسب تسلسل وقوعها، دون أن يفصل بينها فاصل؛ لذلك يعد هذا النسق من أكثر الأنساق قرباً من الحكاية، كما أنه من أكثر الأنساق بساطة واستخداماً إذ لا تكاد رواية تخلو منه. ويعد التضمين مـن أقـدم الأنسـاق البنائية في الأدب القصصي، ويقوم على أساس نشوء قصص كثيرة في إطار قصة واحـدة، وتعد قصص ألف ليلة وليلة الشعبية نموذجاً بارزاً لهذا النسق. ونسق التناوب نسق حـديث النشأة يقوم على سرد أجزاء من قصة، ثم أجزاء من قصة أخرى بالتناوب، وهـذا يعنـي ضرورة وجود قصتين يرويهما الراوي لكي تبنى الرواية وفق هذا النسق البنائي الحـديث. انظر، العاني، شجاع مسلم، البناء الفني في الرواية العربيـة فـي العـراق، دار الشـؤون الثقافية، بغداد ط1، 1994م، ص15 /108/34.

من أربعين رواية اعتمدت عليه في بناء أحداثها، على أن بعض هذه الروايات حوت إلى جوار هذا النسق أنساقاً أخرى كنسق التضمين، والنسق الدائري، ولكنها كانت ثانوية فلم تؤثر على نسق التتابع بوصفه نسقاً رئيساً بنيت وفقه الأحداث. ومن الأمثلة على دراسته للروايات على هذا النسق، رواية فتاة من حائل لمحمد عبده يماني، فيقول: بدأت الأحداث فيها بتخرج هشام بطل الرواية مهندساً، وسارت بعد ذلك سيراً أفقياً مرتبة حسب تسلسل وقوعها بلا تقديم ولا تأخير: تردده وحيرته بعد تخرجه في اختيار المكان المناسب للعمل، لقاؤه بخاله وصديقيه المهندسين اللذين يعملان ضابطين في وزارة الدفاع، تأثيرهما عليه ودفعه إلى الالتحاق بوزارة الدفاع، عودته إلى أهله في مكة وفرحتهم بنجاحه، زواجه من هيا أخت ناصر، سفره لأمريكا لمواصلة الدراسة[1]. ويرجع الحازمي سيادة نسق التتابع في بناء الأحداث على غيره من الأنساق البنائية في الرواية السعودية، إلى أمرين:

أولهما: حداثة التجربة الروائية في المملكة العربية السعودية، فهي على الرغم من امتدادها الزمني إلى عام 1349هـ - 1930م. فإنها ما تزال رهينة التشكل والتطور، والأعمال الفنية الناضجة على امتداد مسيرتها التي جاوزت سبعين عاماً قليلة.

ثانيهما: مرتبط بالروائيين السعوديين أنفسهم، فهناك عدد من الروائيين السعوديين اعتمدوا نسق التتابع نسقا رئيسا في كل أعمالهم، وذلك ربما يعود إلى قلة اطلاعهم على التجارب الروائية الحديثة، وعدم متابعتهم للقراءات النقدية الحديثة؛ وربما يعود إلى رغبتهم في أن تتسم أعمالهم بقدر عال من الوضوح يجعلها قريبة من المتلقي الذي لم يألف الأساليب البنائية الجديدة، واعتاد على الأسلوب القديم الذي يقدم القصة وفق تسلسلها الطبيعي[1].

من السمات الفنية للرواية التي تناولها الناقد في دراسته للروايات لغة السرد، وقد تناول الناقد في دراسته اللغة التقريرية، واللغة التصويرية، واللغة التعبيرية، واللغة التسجيلية، واللغة المرجعية، وسأكتفي بضرب مثالٍ واحدٍ على هذه اللغات وهي

---

[1] - الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 83

[1] - الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 83

اللغة التسجيلية. ويعرف الناقد هذه اللغة بقوله: هي تلك اللغة المثقلة بمصطلحات البيئة – المكانية والزمانية والاجتماعية الخاصة التي تنتمي إليها شخصيات الرواية، ويكثر استخدام هذه اللغة في الروايات التي تسعى إلى تصوير الحياة الاجتماعية لمجتمع ما في فترة زمنية قديمة، وهو ما نجده في عدد من الروايات السعودية، ومنها رواية لا ظل تحت الجبل لفؤاد عنقاوي التي سعت عبر المجتمع الروائي إلى تقديم صورة للمجتمع المكي في الفترة الزمنية الممتدة بين عامي 1330هـ - 1370هـ، وقد كان الهدف التسجيلي واضحاً في لغة الرواية، التي حملت كثيراً من المفردات البيئية الخاصة التي تشير إلى المكان الذي أنتجها، والمجتمع الذي يستخدمها، والفترة الزمنية التي سادت فيها. والراوي – من وجهة نظر الناقد- يستغل الأحداث الروائية التي تحمل مناسبة معينة، مثل زواج أحمد ياسين الذي قدم من خلاله كل ما يتعلق بالزواج في تلك الفترة الزمنية، لتجيء اللغة المقدمة لهذا الحدث مثقلة بالمصطلحات المحلية، تقول الرواية: كانت كل عائلة – من القريبات- قد أحضرت معها شنطة... فلكل ليلة الملحة، والغمرة، وزفة الخروط، والدخلة، والصبحة. ففي هذه المقاطع – وغيرها- نلمس اختراق كثير من المفردات العامية للغة السرد لغرض تسجيلي واضح، يبدو من خلال حرص الراوي على ذكر كل الأشياء المتعلقة بعادات الزواج في مكة في تلك الفترة الزمنية، بدءاً بمسميات أيام الفرح ولياليه الملحة، والغمرة، وزفة الخروط، والدخلة، والصبحة. فالتسميات المتعلقة بالمهام التي تقوم بها الشخصيات "القويمة" "اللعابة وكرارها"، فاللباس الذي توقف فيه عند بدلة النصة مفصلاً مكوناتها وطريقة لبسها من الرأس حتى القدم، وهذا ما يؤكد الهدف التسجيلي من إيرادها، إذ قدمها كأنموذج لبدلة النصة التقليدية، وليس لباساً لإحدى شخصيات الرواية كالعروس مثلاً أو أخت العريس، لتؤدي مهمتها التسجيلية. ومع أن الراوي قدم كل ذلك في إطار حدث من أحداث الرواية ليكون ذلك مسوغاً فنياً لتقديمها، إلا أنه أطال كثيراً، وأثقل لغة السرد بكثير من النصوص الشعرية المضمنة، وكثير من المفردات العامية المغرقة في محليتها[1].

---

[1] - الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 531/530

وانطلق الحازمي في تناوله للزمن من تقنيتي الاسترجاع و الاستباق* يقول: والمتأمل في الرواية السعودية، يلمس استخدام هذه التقنية الزمنية في مجمل النصوص الروائية على تفاوت في درجة حضورها داخل كل نص على حدة، لأن الأمر متعلق بمدى حاجة الروائي إليها، ورغبته في توظيفها بنائياً وجمالياً بصورة مؤثرة في مستوى السرد، إذ إن لكل كاتب رؤيته الفنية، وتطلعاته الجمالية، وأهدافه المضمونية، وبناء على ذلك يدخل الاسترجاع والاستباق في عمله بالقدر الذي يحقق أغراضه. ومن نماذج الاسترجاعات هذا الاسترجاع المأخوذ من رواية فتاة من حائل لمحمد عبده، تقول الرواية: ونظر هاشم إلى خاله باهتمام، وقد هزته كلماته هزاً عنيفاً، وقال بلهجة رجاء: هلا تحدثني بالله عليك يا خالي عن بعض ذكرياتك تلك؟ قال الخال وهو يمسح بأصابعه على جبينه، ليعود بذاكرته إلى ربع قرن أو يزيد: مع حلول العام 1984 الميلادي .... فذا الاسترجاع محدود بوضوح إذ إنه يعود خمسة وعشرين عاماً إلى الوراء، وهي فترة تتجاوز كثيراً نقطة البداية في الرواية، ويجيء إدخاله في النص بصورة جميلة يبدو معها ملتحماً بالسرد الذي انتقل بعفوية من مستوى القص الأول الحاضر إلى الماضي، بواسطة سؤال هشام لخاله عن تلك الذكريات البعيدة، ليسترسل الخال في سرد هذه الذكريات من خلاله هو بعيد عن تدخل الراوي[1].

استخدم الناقد أسلوب الإحصاء فألحق دراسته بملحق أحصى فيه، الروايات التي بنيت وفق نسق التتابع، ونسق التضمين، والتناوب، والروايات التي جاء الحوار فيها

---

* - الاسترجاع هو توقف الراوي عند نقطة زمنية معينة في السرد، والعودة إلى الوراء لسـرد أحداث سابقة على النقطة التي بلغها السرد، والاستباق يعني تجاوز النقطة الزمنيـة التـي وصلها السرد، والقفز إلى الأمام لتقديم حدث أو أحداث سابقة لأنها ستقع – فيمـا بعـد- أو يمكن وقوعها. انظر انظر، العاني، البناء الفني في الرواية العربية فـي العـراق ص62. وانظر قاسم، سيزا، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيـب محفـوظ، دار التنـوير، بيروت، ط1، 1985م. ص 54/ 61

[1] - الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 393/392

باللغة الفصيحة، والعامية، والفصيحة والعامية معاً، والراوي الخارجي، والداخلي، والرواة المتعددين[1].

تناول سامي جريدي خطاب المرأة وتشكيل السرد في دراسة تحمل مسمى الرواية النسائية، وقد بدأ دراسته بمقدمة وصفية تناول فيها نشأة الرواية النسائية، والمقومات التي ساعدت على ظهورها. وربط الجريدي دراسته بالمكان وتيار الوعي في الرواية السعودية النسائية؛ لذلك صدر دراسته بفصل كامل تحدث فيه عن المكان وأسلوب تيار الوعي في الرواية.

ونظراً لأهمية اللغة للرواية كما تذكر نبيلة إبراهيم " في كونها تستطيع أن تتحكم في سرعة وقطع تيار الحوادث بأن تجعل الماضي البسيط يتسلط على الحاضر ويكيفه ويكيف حركته ومغزاه[2]" حصر الناقد لغة الرواية بالمكان يقول: فعلاقة اللغة بالمكان الروائي تبدو في أن اللغة هي مأوى المكان في النص الروائي على عكس الأمكنة في الأجناس الفنية الأخرى مثل: المسرح، والموسيقى، الفن التشكيلي، السينما. بل إن اللغة هي التي تحدد وضعية المكان، وتقوم بعملية تأثيثه؛ لذلك سوف نتناول التشكيل اللغوي في الرواية عبر تشكيلين هما التشكيل الأحادي، والتشكيل التركيبي. والتشكيل الأحادي يعنى بالمفردات أو التراكيب اللغوية المقترنة بالمكان والدالة على معنى أحادي. وهو أيضاً التشكيل اللغوي المباشر، وهذا ما نجده في المكان الطبيعي الذي لا يحتمل أي دلالة أخرى سوى دلالته الأولى المباشرة. فمثلاً تبدو مكة في بعض روايات رجاء عالم مكاناً بطولياً له تشكيله اللغوي الخاص، وهذا ما نستطيع أن نجده في رواية سيدي وحدانة، ورواية خاتم، ورواية طريق الحرير، وذلك من خلال المكونات الداخلية التي تتضمنها مكة "كـ" الحواري، والأزقة والبيوت، والمسجد الحرام، وصحن الطواف ودكة العبيد، والمعلاة، وأنها في

---

[1] - الحازمي، البناء الفني في الرواية السـعودية، ص 711/ 712/ 714/713/ 715/ 716/ 717 /722/721/720/719/718.

[2] - إبراهيم، نبيلة، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغويـة الحديثـة، النـادي الأدبـي بالرياض، 1980م، ص43.

الأساس هي أمكنة واقعية في هذه الروايات، ويجعل تشكيلها اللغوي تشكيلاً أحادياً؛ أي لا تحتمل أكثر من بعد واحد.

ويظهر لي أن الناقد قد استخدم الدائرة الفيلولوجية عند تناوله دلالة مكة، فتنقل بين روايات رجاء عالم. للبحث عن تكرار سمة أسلوبية معينة وهي تأنيث المكان وإقصاء الرجل من المكان. يقول: ففي رواية طريق الحرير –على سبيل المثال- نجد خصوصية مكة من خلال استرجاع الشخصية لإحدى العادات النسائية في تلك الفترة والتي عرف بها المكيات. تقول الرواية:" لذا فقد جرت العادة السرية للمكيات، أنه وعند انصراف الرجال للحج والتجارة في منى وعرفات، تجتمع عصبتهن للتسلل خلسة إلى حرم هذا الصنم في ثياب الرجال والوحش وتحين متع خدمته[1]." وفي رواية سيدي وحدانة تقول: كان لا بد للنسوة من المغادرة لتلحق الجنازة بصلاة العصر في الحرم المكي، وعبرت الجنازة المسيال صوب الشبكية وربطة وادي إبراهيم معاكسة مجرى السيول العظيمة صوب منائر الحرم السبعة. يقول الناقد "محاولاً العثور عن تفسير سيكولوجي لهذا الانحراف، ووصف معناه التعبيري[2]": وهذه العادة هي لعبة القيس التي يقوم بها النسوة في غياب الرجال، حيث يلبسن ثياب الرجل، ليتحول المجتمع إلى مجتمع أنثوي، تشعر المرأة فيه بمسؤوليتها الكاملة عن الرعايا العامة، بما فيها الأمن، مما أعطى المرأة المكية نوعاً من صفات القيادة في بعض الظروف الطارئة، وهذا المهرجان يدور على فكرة مركزية وهي الاحتفال بخلو المدينة من الرجال، وأن المرأة استطاعت أن تجسد حلمها في مدينة نسائية خاصة بها. وتشترك هذه الروايات عبر تشكيلها الأحادي للمكان من خلال تيار الوعي في أنها تمثل خطاباً تؤسسه الرواية السعودية تجاه المكان بوصفه مذكراً، وأن هذا المكان لا بد أن يؤنث، وذلك حسب كل روائية على طريقتها فكان هناك المكان المفقود، وكان هناك أيضاً إقصاء الرجل من المكان في مهرجان القيس المرتبط بالنسوة المكيات في رواية طريق الحرير؛ ولذلك فإن إقصاء الرجل ومحاولة تهميشه في تلك الروايات كان متوافقاً إلى حد كبير مع إقصاء الروائية

---

[1] - عالم، رواية طريق الحرير، ص 33

[2] - البعول، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 32

للمكان الواقعي الذي تعيش فيه، الأمر الذي جعل هذه اللغة الأحادية للمكان غير بعيدة كل البعد عن دلالتها الأخرى في كونها تمثل خطابا أنثويا كانت هذه اللغة مستوى من مستويات كشفه، وهو ما أراده المكان الظاهر[1].

أما التشكيل التركيبي للغة فقد ربطه الناقد بتيار الوعي، يقول: ترتبط اللغة التركيبية من خلال تشكيلها للمكان في الرواية النسائية السعودية عبر تيار الوعي بالمتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية التي طرأت على الواقع العربي لاسيما الخليجي، مما جعل الشخصية العربية تبحث عن مكان آخر هروباً من هذا المكان الواقعي المليء بالرموز والغموض والمتغيرات السريعة. وقد اعتمد في دراسته لهذا على علم العلامات، يقول: فمثلاً نجد المكان جدة في رواية ليلى الجهني الفردوس اليباب موحياً بدلالات لا تشير إلى جدة المعروفة. فجدة في هذه الرواية هي الأنثى اللعوب، وهي المدينة ذات الأقنعة، وفي النهاية هي الفردوس المفقود. كما جاءت جدة في هذه الرواية متعددة في ذاتها فهي إنسان تجرد من دلالته المكانية، وذلك من خلال كونها أصبحت امرأة متمردة، لعوب، غامضة، ففي المقطع التالي نجد التشكيل اللغوي الإيحائي للمكان جدة في كونها أنثى[2] تقول الرواية: "جدة هذه الكاذبة اللعوب ما أشد فتنتها... جدة امرأة مثلي لكنها أذكى مني بكثير، إنها لا تسلم مفاتيحها لأحد ما كاملة .. عشاقها كثير..[3]"

ولا تخلو الكتابة المنولوجية إلا في القليل من البعد الشعري، كما أن الكتابة النسائية أشد احتفاء بالتيمة الشعرية والطقس الرومانسي، وأكثر مرونة وإثارة للمشاعر المتدفقة من الكتابة الذكورية[1]. فقد تتبع الناقد اللغة الشعرية في الرواية النسوية، معتمداً في ذلك على الأسلوبية الوصفية، والتناص. يقول: ففي رواية عندما

---

[1] - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 117/116/114

[2] - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 122/121

[3] - الجهني، ليلى، الفردوس اليباب، ص 23

[1] - الخراط، إدوارد، الكتابة النسائية أشد احتفاء بالتيمة الشعرية، جريدة المدينة، العدد 1187، 1995م.

ينطق الصمت، تجيء لغة بعض الشخصيات عبر منولوجها الداخلي مليئة بالعاطفة الشعرية، تقول:

ليلة لاحت بفكري صارت أحلامي ذليلة

عندما أعلنت حبي في سويعات قليلة

حينما كنا سوياً في هيامات جميلة

غادرت قلبي كل أيامي الظليلة

حتى إذا أغلقت عيني فاضت أنهار غزيرة

تعبر اللغة الشعرية السابقة عن ضياع المكان، الذي هو دليل قوي في التعبير عن ضياع الشخصية على مستوى أحداث الرواية، كما أن تغيب المكان وعدم جعله في صورته البطولية ليس إلا تصويراً لأزمتها النفسية، التي كانت تعاني منه الشخصية تجاه عشقها لفتاة تسمى سمراء، لكنها الظروف والصعوبات المرتبطة بالمكان هي التي حالت بينهما، وطغت على لغتهما الداخلية، الأمر جعل تشكيل المكان يظهر في هذه الصورة من التغييب. حتى إن وجود كلمات مثل أغلقت وغادرت تبدو كإشارات مكانية مرتبطة بهذا المكان الضائع، وليس الغياب الذي حدث للشخصية العاشقة على مستوى الحدث الروائي إلا غياباً كاملاً لكل شيء كان أولها تغييب المكان في البوح الشعري الذي هو تعبير عن ذلك الفقدان الذي أحسته الشخصية فأخذت تشكو وتتحسر على أحلامها المغادرة وأوقاتها المعدمة تجاه عشقه لهذه الفتاة[1].

ومن خلال التناص يربط الناقد بين الروائية ليلى الجهني وبين الشاعر الإنجليزي جون ملتون فقد لجأ إليه الناقد لاستخلاص المقتبسات الشعرية، ، تقول الروائية في اقتباسها:

"أي شقي أنا! في أي اتجاه ينبغي أن أحلق

غاضباً بلا حد، ويائساً بلا نهاية؟

وفي أي اتجاه حلقت ثم جحيم

---

[1] - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 133/132/131

أنا ذاتي جحيم1."

ويقول جريدي: ففي رواية الفردوس اليباب، يقابلنا النص الشعري الذي جاء عبر منولوج الشخصية، وهذه اللغة الشعرية المقتبسة من الشاعر الإنجليزي جون ملتون، تؤكد مدى توظيف الروائية للفكرة الأساسية التي قام عليها هذا الشاعر، وهي فكرة ضياع المكان، وبخاصة أن هذا الشاعر هو صاحب ملحمة الفردوس المفقود المنشورة عام 1667م، والتي جاء عنوان هذه الرواية باسم الفردوس اليباب. فهذه الفكرة هي التي جعلت المكان فردوساً يباباً على غرار نص ملتون الفردوس المفقود لتصبح الروائية عبر ذلك متداخلة مع شاعر آخر يظهر في الجزء الثاني من العنوان الذي هو اليباب، والتي هي قصيدة الأرض اليباب للشاعر ت.س.إليوت؛ لتؤكد بذلك على الاندماج الثنائي في مستوى تشكيل المكان بين شيئين هو ما أخفته الروائية، وذلك في اعتبار المكان جدة مكاناً خراباً ليمثل الجزء الناقص بين العنوانين. فتشكيل المكان جدة في هذه الرواية لا يكاد يتضح إلا من خلال اللغة الشعرية المقتبسة من تلك العناوين، والتي جاءت عبر تذكر الشخصية الأنثوية لها في صورة تدل على ضياع المكان، وليست معاناة الشاعر ملتون في ذلك المكان إلا صورة أخرى لمعاناة الشخصية صبا في هذه الرواية2.

عمد الكاتب إلى استخلاص الأيديولوجية من الروايات وربطها بالمكان، فيقول مثلاً: وليس المكان ببعيد عن دلالته السياسية، بل هو المحور الرئيس الذي تدور حوله الكثير من المشاكل والصعوبات الدافعة إلى وجود الصراعات الداخلية والخارجية، فمن خلال ضياع المكان تعبر شخصيات تيار الوعي في الرواية عن ضياعها وتشتتها وفقدانها لمركز الحماية الأساسي، وهو أمر نستطيع أن نلمسه في بعض الروايات من كون الضياع المكاني هو طريق للضياع الكامل. ففي رواية الانتحار المأجور يأتي تشكيل المكان بمستوياته المختلفة منقاداً إلى قضية واحدة وهو ما تؤول إليه نهاية الشخصية/ البطل في الرواية من دلالة سياسية تجاوزت فيها دلالتها الاجتماعية التي بدأت فيها الرواية أحداثها. مما يؤكد وعي الشخصية

---

[1] - الجهني، الفردوس، ص 37

[2] - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 141/140

بمجريات الأحداث والقضايا السياسية من حولها، والتي تقول عبر منولوجها الداخلي: أمريكا سقطت. نعم. أمريكا سقطت بسقوط أشهر أبراجها، وطعنت في عقر دارها. وهذا يتم بعد عودة الشخصية خالد بطل الرواية من أفغانستان إلى وطنه السعودية لتولد في داخل هذه الشخصية مشاعر الكراهية للدول التي صنعت عداوة معلنة للمكان الذي منه جاءت كروسيا وأمريكا، فليس إعلان الشخصية لما في داخلها عبر مناجاتها النفسية بعبارة أمريكا سقطت إلا دلالة على مدى إحساس الشخصية بالفرح الذي هيمن على سماعها لهذا الخبر الذي تناقلته وسائل الإعلام عبر التلفاز من سقوط برجي التجارة العالمية يوم 11سبتمبر 2001م. وتشكيل المكان في رواية الانتحار المأجور جاء على النحو الذي أظهره منولوج الشخصية الداخلي من إحساسها بمشكلة المكان التي هيمنت على مفرداتها اللغوية من عبارات مكانية تتسم بالسلبية مثل خراب في خرابستان، ودمار في دمارستان تقول الرواية: تركت خرابستان واتجهت إلى دمارستان[1].

تناولت منى المديهش لغة الرواية السعودية، وكانت تهدف من هذه الدراسة قياس الكفاءة اللغوية لفن الرواية في المملكة، والفترة الزمنية للروايات المدروسة، تبدأ بعام 1400هـ وتنتهي عند عام 1420هـ، وبذلك تكون الدراسة شاملة لعقدين من الزمان. وقد شملت عينة الدراسة ستاً وعشرين رواية.

أجملت الناقدة وظائف السرد في وظيفتين هما الأخبار، والوصف. -وذلك استنادا إلى ما ذكره نبيل سليمان في كتابه فتنة السرد والنقد-. تقول: ... وإذا أخذنا أولى الصيغ، وهي الراوي الداخلي الذي يروي بضمير المتكلم، وجدنا هذه الصيغة تستصحب غالباً اللغة التأملية والشاعرية، خاصة في الروايات التي تعتمد تيار الوعي، وفي الرواية السعودية يعد القص بالراوي الداخلي أكثر شيوعاً، على خلاف الشائع عند العرب، ولم أقف على تفسير محدد لهذه الظاهرة سوى أن يقال إن ذلك يدل على أن غالب ما كتب في الرواية السعودية كان سيراً ذاتية. ففي رواية فردوس اليباب، تجتمع صيغة ضمير المتكلم إلى صيغة ضمير المخاطب، وضمير المخاطب ليس إلا قناعاً لضمير المتكلم، خاصة في تقنية المونولوج الداخلي، الذي يقوم عليه

---

[1] - جريدي، الرواية النسائية السعودية، ص 317/316/315/308

غالب السرد في الرواية، فبطلة الفردوس اليباب اتخذت شخصاً آخر تخاطبه في مناجاة طويلة، وتكشف بها قدراً من الأحداث التي مرت عليه، والمشاعر التي أحست بها، وقد ساهم هذا الأسلوب في تعميق مستوى التداعي والشاعرية في لغة الرواية، لاسيما أن هذه الرواية تنتمي إلى المذهب الرومنسي. وساهم الراوي الداخلي في وجود بعض الظاهر اللغوية مثل ظاهرة التكرار، ومن أمثلتها: لفظة دانتيلا، فكثير من الأحداث والصور ترتبط تلقائياً في ذهن البطلة بهذه المفردة أو تُوصل إليها. ويكشف هذا التكرار لهذه الكلمة عن المنحى النفسي للبطلة وارتباط ذهنها ونواحي حياتها بل مرئياتها للأشياء من حولها بتلك اللحظات التي قضتها مع من تحب، الذي غدر بها بعد ذلك. والظاهرة الثانية في الرواية هي التضاد اللغوي القائم على الطباق، كما قولها:" كل شيء انتهى وغار في الأعماق السحيقة حتى الفردوس المفقود، الفراديس في السماء وليست على الأرض، الفراديس للأنبياء وليست للخاطئين1." والفردوس الذي تشير إليه هو الاسم الذي أطلقته على الشاطئ الذي كان يشهد لقاءاتهما. أما التضاد فيتمثل في الكلمات التالية: (في، على) و(السماء، الأرض) و(الأنبياء، الخاطئون)، وتتمثل القيمة اللغوية لهذا التضاد في إعطائنا إيحاء بمقدار الصراع الذي تحياه البطلة بعد أن عانت من عواقب الخطيئة، وبدأت تشعر بجريرة الإثم الذي اقترفته2. والناقدة بذلك تميل إلى الأسلوبية التقليدية التي تحتفل بالمسائل البلاغية، فالهدف الذي سعت إليه هو "تقديم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب3" لرواية الفردوس اليباب.

وتعمل الناقدة على إحصاء السرد الوصفي، تقول: وتأتي أهمية الوصف من حيث كونه يؤدي وظائف تفسيرية تكشف عن أبعاد الشخصيات أو إيهامية تدخل القارئ في عالم الرواية التخييلي. لهذا تنامى الاهتمام به، حتى أصبحت العناية تقارب العناية بقص الحدث. والروايات موضع الدرس كانت تبعاً في هذا الاهتمام،

---

[1] - الجهني، الفردوس، ص 25

[2] - المديهش، منى، لغة الروايـة السـعودية، دار المفـردات، الريـاض، ط1، 2009م، ص 37/36/35/34/27

[3] - البعول، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 125

فإذا أخذنا افتتاحيات الروايات معياراً، وجدنا عدد الروايات المبدوءة بوصف يقارب عدد المبدوء بحدث، فنسبة الروايات المبدوءة بوصف من مجمل الروايات التي تشملها فترة الدراسة هي: 38%، والمبدوءة بحدث تمثل 54%، في حين أن البقية تبدأ بحوار ونسبتها 8%. ومن أكثر الروايات التي تولي اهتماماً لأوصاف المكان وما فيه من أشياء وشخصيات، روايات عبد العزيز مشري، الوسمية، والحصون، وصالحة، والغيوم ومنابت الشجر؛ إذ تحفل هذه الروايات بوصف القرية وصفاً استقصائياً. وعندما تأخذ الناقدة رواية الغيوم ومنابت الشجر نموذجاً، تجد المؤلف يفرد مساحة كبيرة في بدء الرواية لوصف بيئة الريف وطبيعة حياتها وسمات أهلها، وصفاً يوحي بأن الراوي أراد أن يعطي القارئ صورة متكاملة تساهم في معيشته للأحداث. من الأمثلة على ذلك ما يقوله الروائي في وصفه للأب:" للأب في الذهن صورة المعاقب المعاتب، بعينين كجمرتين، ولسان في الكلام قليل ليس في الرأس ولا اللحية التي تشبه ممسك الخنجر شبيه واحدة[1]." فالمشري يحرص على الإحاطة الكاملة بالصورة الموصوفة، فهو يصف الهيئات والألوان والأصوات والروائح، ويستعمل لذلك عدة وسائل. وتستخدم الدارسة معادلة بوزيمان[♠] لإحصاء عدد الأفعال وعدد الصفات. تقول: تمتزج الأوصاف على امتداد الرواية، بإخلاص شديد لمفردات حياة القرية، فلا يستعين في وصفها بشيء خارجها، حتى حساب الزمن فيها، ومما يؤكد هذا الامتزاج بين الحدث والوصف، أنه لدى إحصاء كمية الأفعال الدالة على الحدث، وكمية الصفات الدالة على الوصف، في كل من الصفحة الأولى من مدخل الرواية الوصفي، والصفحة الأولى من الفصل الأول منها، وجد أن الفارق بينهما ضئيل، فنسبة الأفعال إلى صفات في الأول: (7،.)، ونسبتها في الثانية

---

[1] - المشري، عبد العزيز، الغيوم ومنابت الشجر، مختارات فصول سلسلة أدبية شهرية تصـدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 11.

[♠] - معادلة بوزيمان، وتكون عن طريق إحصاء عدد الكلمات التي تعبر عن الحدث، وإحصـاء عدد الكلمات التي تعبر عن الوصف، ثم إيجاد حاصل قسـمة المجموعـة الأولـى علـى المجموعة الثانية. انظر البعول، الاتجاهات الأسلوبية فـي النقـد العربـي الحـديث، ص 145/144

(1،.8)، ويلحظ من هذا الآتي: أولاً، انخفاض النسبة، مما يدل على أنه لا فارق يذكر بين الإخبار والوصف في كل منهما، كما يلحظ ثانياً، تقارب النسبة بشكل ملحوظ، على الرغم من أن النص الأول مقتطع من جزء مخصص للوصف، والثاني مقتطع من جزء مخصص للإخبار، مما يدل على تلاشي الحدود إلا قليلاً بين ما هو وصفي، وما هو إخباري في الرواية1. والنتيجة التي توصلت لها الناقد غير دقيقة، فمعادلة بوزيمان تستخدم لتحديد أدبية الأسلوب أو علميته، وليس لمعرفة قربه أو بعده من السرد الإخباري أو الوصفي، "فارتفاع القسمة يشير إلى أن طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي، وانخفاضها يعني أنه أقرب إلى الأسلوب العلمي2" هذا أولاً. ثانياً، أن العينة المحددة للبحث لا تعتبر مقياساً، فمقياس صفحتين في مقابل مائة واثنتي وثلاثين صفحة – عدد صفحات الرواية-، تعتبر قسمة ضيزى، ثم إن النافذة – والتي تمثل مدخل الرواية- لا تقتصر فقط على الوصف، وإن كان الروائي خصصها لوصف القرية، والمنزل، بل تشتمل أيضاً على أحداث وأخبار، وكذلك بقية الرواية لا تقتصر فقط على أحداث وأخبار، وإنما أيضاً تشتمل على أوصاف.

ومن الأنماط التعبيرية للغة الحوار، ولجأت الناقدة إلى نظرية تعددية الأصوات لباختين في تناوله لهذا الجانب، تقول: إن مناسبة الحوار للشخصية تأتي على عدة مستويات، فبالنظر إلى الجنس نجد لغة المرأة تختلف في بعض سماتها عن لغة الرجل، كما أن لغة الأطفال تختلف عن لغة الكبار، بل إن لكل جيل من الأجيال أو فئة من الناس لغتها الخاصة... وينجح الكاتب في صياغة حوار جيد متسق مع الشخصية إذا ما استطاع أن يجعل لكل شخصية من شخصياته، لغتها الخاصة، التي تعبر عنها وعن سماتها. فمن النماذج التي لجأت إلى التعبير الأدبي للحوار فظهرت لغته بصورة أعلى من مستوى الشخصية الاجتماعي والعمري، رواية مدن تأكل العشب لعبده خال، ومنها النموذج التالي:

وقذفت بأعواد الحطب الممسكة بها على الأرض:

اخرجي بها للخلاء على نبتة نسيت أنه فصل الجدب فخرجت.

---

[1] - المديهش، لغة الرواية السعودية، ص 58/57/55/53/52/51.

[2] - سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ص 77

ردت فاطمة بصلف:

الأرض لا تنسى فصولها.

فهذا الحوار يدور بين الأم وابنتها الصبية فاطمة، وهما أميتان وتعيشان في قرية، وإذا نظرنا إلى مستوى الحوار اللغوي وجدناه أعلى من أن يدور على لسان أمية. ثم إننا نجد المستوى واحداً بين الأم الكبيرة والابنة الصغيرة، فلا فروق لغوية وأسلوبية بينهما، وبالإمكان أن نجعل الشخصيتين تبدلان موقعهما دون خلل كبير، وهذا يناقض الخصوصية الفنية التي يجب أن يوفرها الحوار للشخصية. كما تناولت الناقدة التمييز في الحوار بين الرجل والمرأة، تقول: بالنظر إلى أنساق الحوار في الروايات محل الدراسة، نجد التمييز بين الرجل والمرأة أكثر وضوحاً فيما يتعلق بالألفاظ المختصة باهتمامات كل منهما، فالمفردات المتعلقة بالسياسة أو القضايا الاجتماعية العامة، تكون سائدة في أحاديث الرجال، وغالباً ما تأتي على شكل اجتماع منهم في مقهى أو غيره. كما في "الطيبون والقاع" لعلي حسون، و"سقيفة الصفا" لحمزة بوقري، و"مدن تأكل العشب" لعبده خال، في حين أن الألفاظ المتعلقة بالزينة والإنجاب ورعاية الأطفال، كانت تشيع في أحاديث النساء، كما في "لا تقل وداعاً" لسيف الدين عاشور، و"عيون على السماء" لقماشة العليان[1].

استخدمت الناقدة الدراسة التأويلية في تناولها للرمز، وقد جعلته على شكلين رمز جزئي ورمز كلي. فمن أمثلة الرمز الجزئي ما جاء في رواية صالحة لعبد العزيز المشري، تقول الرواية: أعفى السواك عن فمه، وقال: سلمت. كما قالها الجميع بلسان واحد، وطاح صمت كاللحظة ينتظر رد عامر، غير أن ديكاً دخل كأنما يطير خلف دجاجة هاربة من الساحة، فكانت تحشر فزعها في أول ركن بالمجلس، وتبلغ صياحها، ويجري خلفها الديك، ويقأقئ منتصباً، تتجه نافرة إلى الباب. وتعلق الناقدة على هذا المقطع بقولها: فهذه الدجاجة التي كان يطاردها الديك، ودخلت في الوقت نفسه الذي اجتمع فيه أهل القرية في مجلس الفقيه ليحاكموا عامراً، ترمز إلى صالحة، كما يرمز الديك إلى عامر، فهي نافرة منه رافضة عرض زواجه لكنه لا يفتأ يطاردها ويضع المشكلات أمامها، حتى تقتنع بحاجتها إلى رجل يحميها. ويلحظ

---

[1] - المديهش، لغة الرواية السعودية، ص 80/78/77.

في هذا الرمز عنصر التوقيت فقد جاء حضور الرمزين الديك والدجاجة في مجلس الفقيه، في وقت اجتماع أعيان القرية فيه، ليتباحثوا مشكلة صالحة وعامر، فأعطى هذا قرينة معنوية لفهم الرمز. وقد اختار الكاتب الرمز بشيء محسوس لشيء محسوس (الطائر، الإنسان) وهذا أجلى ما يكون الرمز به عادةً، كما أن الحيوان والطير خاصة أقرب الرموز للإنسان، وهو الشائع في القصص عادة كما في كليلة ودمنة[1].

وظفت الناقدة في دراستها خاصية التناص من خلال دراسة توظيف النص في لغة الرواية، وبجانب التناص استخدمت الإحصاء تقول: وفي الرواية السعودية، تمثل آيات القرآن الكريم ما نسبته 46.6% من إجمالي النصوص التي جرى توظيفها فيها، وتمثل هذه النسبة الأعلى من بين النصوص الأخرى، وهي ظاهرة واقعية لما يمثله القرآن الكريم في نفس المسلم؛ ولأنه حاضر في حياته وعلى لسانه. أما الأمثال والحكم فتمثل ما نسبته 12.9%. في حين بلغت توظيف الأبيات الشعرية 32.1%، وأقل نسبة للتوظيف مثلها الحديث الشريف فبلغت 8.4%[2].

وفي الفصل الأخير قدمت الناقدة وصفاً مفصلاً لتقويم لغة الرواية، وهو الهدف الذي سعت الناقدة إلى تحقيقه، حيث حددت عناصر القوة في لغة الفن الروائي، فدرست الرواية المحلية عبر مستويين، المستوى الأول: النحوي، والإملائي، والمستوى الثاني التركيبي، ووضحت مظاهر الضعف ومظاهر القوة، مشيرة إلى غلبة الضعف اللغوي على روايات هذه الفترة، وتناولت الفصحى والعامية تحدثت فيه عن الآراء النقدية التي دعت إلى وجود العامية في اللغة الروائية، ومدى صحة كون ذلك من دواعي الواقعية[1].

وجماليات المكان مفهوم انتقل إلى العالم العربي بوحي من كتاب غاستون باشلار، فكانت تلك الترجمة التي قدمها غالب هلسا للكتاب فاتحة لكثير من الدرسات

---

[1] - المرجع نفسه، ص 86/85.

[2] - المديهش، لغة الرواية السعودية، ص103 ص154

[1] - المديهش، لغة الرواية السعودية، ص 218/173

العربية التي استوحت نهجها وترسمت خطاها1. ومحمد البليهد من النقاد العرب الذين استخدموا مصطلح جماليات المكان في الرواية السعودية، هدفاً إلى ملامسة المكان الفاعل في نصوص الرواية السعودية في علاقته الجدلية مع الشخصيات مؤثراً فيها ومتأثراً بها في كثير من الأحيان؛ وذلك تمهيدا لبيان آليات التشكيل التي اتخذها الروائيون السعوديون لتحويل المكان إلى مادة فنية، وتفاوتهم في طرائق وصفه ووسائل توظيفه.

وتناول الناقد تشكيل المكان باللغة، ويقصد به استخدام اللغة لتشكيل وعرض المكان على الورق، يقول بينما يتأسس المكان في الواقع من مواد الطبيعة، يتشكل المكان في النصوص الأدبية من اللغة، ويكون ذلك في مظهرين، أولهما: وجوده على الورق من خلال لغة الكاتب التي تعيد تنظيم المكان وتركيبه من جديد بأبعاده الجمالية وتحمله بالدوال والرموز، وثانيهما: في ذهن المتلقي حين يكون المكان فاعلاً ومؤثراً، ومعبراً عن الجوانب الاجتماعية والثقافية2.

يقول البليهد: تتأكد هوية المكان عندما يأتي الحديث على ألسنة شخصياته باللهجة التي تسود فيه، وقد حفلت روايات البدايات باللهجة الحجازية وبالمفردات المغرقة في المحلية، بشكل خاص عند بوقري، عنقاوي، دمنهوري، خوقير. ولم تخلُ أيضاً بعض روايات الجيل التالي التي جرت أحداثها في مدن الحجاز من اللهجة المحلية، كما في أعمال ليلى الجهني، وعبد الله التعزي، وتجلت أيضاً المفردات المحلية، وأسلوب الحديث الجنوبي في روايات عبد العزيز، وعبده خال. ففي رواية السقوط لإبراهيم شحبي التي تدور أحداثها في إحدى قرى جنوب المملكة، يأتي الحديث على لسان والد بطلة الرواية وهو يعاتب زوجته: أنت حرمة خير، ولا في عوالش.. والله إني أبغى أعرس.. ياخبله1.

---

1 - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة،العدد 240، ديسمبر 1998م، ص 141

2 - البليهد، حمد، جماليات المكان في الرواية السعودية، دار الكفاح، الدمام، د.ت، ص 53

1 - البليهد، جماليات المكان في الرواية السعودية، ص 65/64

وقدم الناقد دراسة لروايات فردوس اليباب تناول فيها تشكيل المكان بالزمن والشخصية، يقول: فالزمن – حسب رؤية دراستنا- هو الفاعل الخفي والمحرك الرئيس للأحداث على المكان الروائي، ومن ثم فإن تغير شكل المكان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتغير شكل الزمن وليس العكس؛ وهكذا يتغير شكل الميادين والشوارع وغيرها من الأماكن في مدينة جدة تقول الرواية:" في العاشرة ليلاً تبدأ الشوارع تنعس، تقفل المتاجر بامتداد شارع قابل أفواهها، وتخلو المطاعم الصغيرة هنا وهناك، وفي آخر الليل يسير جنديان وحيدان يتلوان مزامير الذكريات وأخبار القنوات الفضائية، وفي الحادية عشرة ليلاً يبدو شارع فلسطين مثل أفعى سوداء طويلة عريضة...[1]" ويمكننا من خلال المقطع السابق أن نرصد ثلاثة مشاهد قدمتها ليلى الجهني في صفحة واحدة، وكان الزمن هو البطل الخفي ومحرك الأحداث في المكان، فالمشهد الأول يبدأ في العاشرة ليلاً، وقد تركت له فترة زمنية قدرها ساعة حتى يكتمل فعل التحول، ومن ثم بدأت المشهد الثاني بقولها: في الحادية عشرة ليلاً، ثم جاء المشهد الأخير والذي حددته بـ آخر الليل، وهو تحول جديد، ولعل الكاتبة استطاعت بصياغتها الدقيقة الموحية أن ترصد لنا مدى سطوة الزمن في تشكيله أو إعادة تشكيله للمكان ليس فقط من خلال حركة الشخوص والنشاط في المكان ولكن أيضاً الحالة النفسية التي تعتري المكان، فتقول: وفي الحادية عشرة ليلاً يبدو شارع فلسطين مثل أفعى سوداء طويلة عريضة تركت ذيلها في الطرف الشرقي من جدة، وأطلت برأسها على البحر. وهو رصد يوحي لنا بفتنتها، لكنها ما تلبث أن تتضح على حقيقتها حين تبدأ في الموت فنراها أفعى تتمطى مسلمة أنفاسها للبحر. وكأن الحادية عشرة ليلاً هي نهاية كل شيء حي في مدينة جدة، ما عدا هذين الشرطيين اللذين ظهرا فجأة ليتمشيا وسط الخراب والجثث النافقة. والتشكيل بالشخصية يظهر من وجهتي نظر، الأولى للشخصية صبا، والثانية للشخصية خالدة، بعدما انتحرت خالدة. وهي رواية نفسية في المقام الأول، ومن ثم فإننا نجد ضمير المتكلم هو المهيمن على خط السرد كله، وكأن المؤلفة تود أن تقول لنا: إن كل ما تقرؤونه هنا ليس إلا تشكيل امرأة ناقمة مهزومة نفسياً تعاني من استلاب معنوي وجسدي، ليس

---

[1] - الجهني، الفردوس اليباب، ص 51

تجاه المكان فقط، بل تجاه العالم كله، فهي تسمي نفسها الأندلس، وغرناطة، وفلسطين، والفردوس المفقود، امرأة تستدعي كل التاريخ المهزوم مثلها لتراكمه إلى نفسها ومكانها وعالمها، تقول الرواية:" ظلام، وكل هذي الأضواء عاجزة عن اختراق روحي المطفأة، والناس... أشباح هزيلة... هكذا في منتصف الطريق إلى السعادة يتحول بساط الريح أربعة إلى أفعى بأربعة أنياب[1]." ومن ثم فصبا البطلة المهزومة نفسياً قدمت المكان على أنه مهزوم كله، لا شيء في موضعه الصحيح، بل إنه مختلط ومتوتر، ومشوه، وربما كان المكان محتوياً على كل هذه المفردات لكن تشكيله الجديد الذي قدم لنا هنا لا يعبر بالضرورة عن رؤية عامة أو موضوعية لكنه مرتبط برؤية الشخصية المأزومة، ومقدم من خلال استلابها النفسي، ونظارتها الاجتماعية والتي تبحث عن حل لأزمتها من جهة، وتعاقب نفسها من جهة أخرى[2].

وانطلاقاً من مقولة فيليب هامون إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل، حتى إنه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية[3]؛ لذلك تناول الناقد الأبعاد النفسية للمكان.

أثبتت الدراسات الاجتماعية التي أجريت على المجتمع السعودي، بأن المسجد عامل بيئي رئيس ومهم في ظاهرة توزيع السكان على الأحياء[4]. وذلك شيء طبيعي في بلدٍ يضم قبلة المسلمين، وثالث الحرمين الشريفين، وأهم ملامح هذه الأبعاد النفسية الرحابة، يقول: وقد سجل المسجد الحرام حضوراً مميزاً بأبعاده النفسية ودلالته الاجتماعية، ولاسيما في بعض تلك الروايات التي اتخذت من المدينتين المقدستين مكة المكرمة، والمدينة المنورة بيئة لجريان أحداثها، أما بقية الروايات السعودية – ولاسيما مرحلة التحديث- فقد كان المسجد يحضر فيها عن طريق

---

[1] - الجهني، الفردوس اليباب، ص 27

[2] - البليهد، جماليات المكان في الرواية السعودية، ص 69ص 81

[3] - البليهد، جماليات المكان في الرواية السعودية، ص 99

[4] - السيف، محمد، المدخل إلى دراسة المجتمع السـعودي، دار الخريجـي، الريـاض، ط2، 1424هـ، ص 235

إشارات سريعة موجزة بواسطة مقاطع وصفية. وربما يعود سبب ذلك إلى التفكك الاجتماعي وعدم التجانس في علاقات البشر في بيئة المدينة. ويأتي عبده خال في مقدمة الروائيين السعوديين الذين استثمروا المسجد بدلالته وأبعاده المختلفة، ففي رواية الأيام لا تخبئ أحداً، يصف الراوي أثر المكان على حالة الأعرج النفسية بعد تحولها وتغيرها بعد أن كان عضواً غير نافع في مجتمعه، فاسداً في سلوكه؛ فقد كان صديقاً لبطل الرواية أبو حية، بل هو الذي سهل له السبل لسلوكه طريق المهالك وشرب الخمر، والسعي فساداً في الحي، ولكن حياته تغيرت تماماً عند دخوله المسجد، وتأثره به من خلال حضوره صلاة الجمعة وسماعه الخطبة، هذه الصلاة التي تكاد تكون الأولى في حياته منذ بدأ يعي نفسه، ولكن المكان برحابته وروحانيته جعله ينطلق إلى آفاق علوية، ويتصل بخالقه – جل وعلا- ويسمو بنفسه تمهيداً لتبدل حياته وسلوكه تماماً[1].

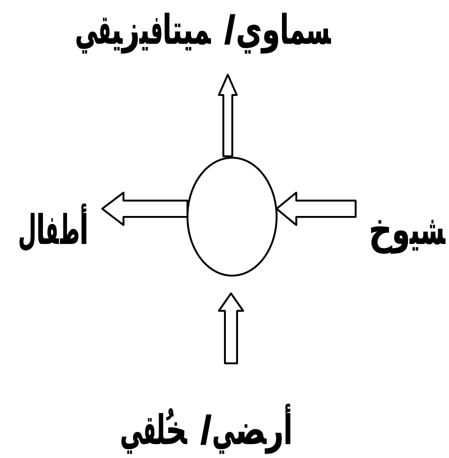
ومن منطلق علم العلامات تناول الناقد دلالات المكان مستخدما الدائرة الفيلولوجية، أو الدائرة اللغوية، وأهم دلالة تناولها الناقد هي دلالة البعد الميتافيزيقي (الغيبي) من خلال رواية "الغيوم ومنابت الشجر"، يقول" هذا المرتكز يقوم على أن ثمة علاقة فردية بين العبد الشخصية وخالقها، وقد أكدت تعاليم الدين الحنيف من خلال القرآن الكريم والسنة المطهرة، وفي الحديث الشريف: لو أنكم توكلتم على الله حق توكله لرزقكم كما يرزق الطير، تغدو خماصاً وتروح بطاناً، ولا أحد يمكنه أن يعرف هذه العلاقة حق توكله سوى العبد نفسه المتوكل وربه المتوكل عليه، ومن ثم فهذه العلاقة الباطنية بين الطرفين تشكل مستوى أعلى من الدلالة الدينية، وإذا كان المكان قد شكل المستوى الأول/ الأرضي/ الأخلاقي، فإنه بدرجة ما قد شكل المستوى الثاني في رؤية الإبداع عامة وفي الرواية السعودية بدرجة أخص، فحين تأتي مكة مسرحاً للأحداث فإن ذلك يخلق هالة من البعد الروحي الغيبي في النص، وحين يقول الراوي:" في واجهة الدولاب العريض المحفور في ركن الغرفة يربض الراديو ذو النور الأخضر الجميل وخلفه بطارية أبو قط كبيرة.. حيثما يظهر النور الأخضر الصغير فوق إصبع التشغيل.. يكون الراديو بصوت عبد الباسط عبد

---

[1] - البليهد، جماليات المكان في الرواية السعودية، ص 107/106

الصمد...1" يقول الناقد: فإن النور الأخضر -بغض النظر عن بعده الواقعي- يحمل بعدا غيبياً روحياً ذا دلالة دينية ترمز إلى تلك العلاقة السرية بين العبد وربه، وقـد يشمل هذا البعد الغيبي الاعتماد في السرد على القضاء والقدر والكرامات والخوارق وغيرها من الأمور التي لا تقبل المحاكمات العقلية والمادية، ولعـل فكـرة الرمـز تتجلى حين نعرف أن المشري جعل الراوي لديه طفلاً يحكي الأشياء ببراءتها، هذه البراءة التي تحقق، أو ترمز إلى المحجة البيضاء، والفطرة السليمة، ولعل العلاقـة بين المستويين الدلاليين هي أشبه بالمقدمات التي تؤدي إلى النتائج، فحـين يكـون المرء على خلق رفيع فإن أبناءه ينشئون على هذه القيم، وبالترقي تصـل علاقـتهم بخالقهم والذي يمثل المستوى الثاني إلى أعلى درجـة، ومـن ثـم فإنهـا تتجـاوز الأرضي/ الخلُق الظاهري إلى السماوي/الغيبي. ويرصد المشـري هـذه العلاقـة التوالدية، كما يرصد قانون المكان في هذا المقطع من الرواية، غداً سأصحو عنـد أذان الديك الأول، سأغسل وجهي تحت الحنفية الزنك الذي يقـرع صـمت الليـل والنهار...، وسأمسح يدي ووجهي وأذهب مرتجفاً إلـى حيـث يقعـد السـجادة... وسأصلي صلاة لائقة يرضى عنها الله... سيقول جدي: الله يفـتح عليـك. وأقـول متصنعاً مجاملاً: سأحفظ من القرآن جزء عم كله.

ويقدم البليهد رسماً يوضح فيه العلاقة بين المستويين.



---

[1] - المشري، عبد العزيز، الغيوم ومنابت الشجر، مختارات فصول تصد عن الهيئة المصـرية العامة للكتابة، القاهرة، د.ت ص 14

ويمكننا أن نرمز لهذه العلاقة المتداخلة بين المستويين على المكان الذي تمثله الدائرة في حين يمثل السهم القادم من الأسفل والصاعد إلى الأعلى مستويي الدلالة الدينية، يمثل السهمان القادمان من اليمين إلى اليسار على طرفي الدائرة/ المكان، فيمثلان هذه الدلالات من الجيل الكبير الآباء والجدود إلى الجيل الصغير الشبيبة والنشء، ويحتكم في النهاية طرفا الانتقال والصعود إلى دائرة المكان الذي يظهر قانونه الدائم في كل ما يتجلى عليه من دلالات ثقافية ودينية وزمانية ونفسية واجتماعية، فهو صاحب القانون الدائم بحكم كونه الأكثر ثباتاً في تلك المنظومة المتصارعة دائماً في دفع المجتمعات نحو الأمام1. وسأحاول تطبيق الثلاثية الهندسية لسبيتزر على الشكل المرسوم، فالدائرة المرسومة ترمز للمكان الديني المتمثل في مكة المكرمة، المكان الذي دارت فيه أحدث رواية "الغيوم ومنابت الشجر" وهذه الدائرة/ المكان تمثل المركز في الثلاثية الهندسية، "وهي بؤرة الانطلاق الحركي لتحليل النص، وهي أيضاً ارتكاز غير استاتيكي؛ لأنه نقطة التوليد الدينامي المتجدد بشكل غير متوقف2." وأيضا تعتبر المركز المغناطيسي الذي يرسل تأثيراته على من حولها، من شخصيات شيوخ وأطفال. ينما تمثل الأسهم الخارجية المحيط للدائرة، وهذا المحيط غير ثابت بل يتسع ويضيق بحسب مقدرة قراءة الناقد حمد البليهد للرواية واستنتاجاته. أما المساحة فلا يمكن تحديدها؛ "لأنها لا تنتهي وإنما تتجدد كما تتجدد الخلايا في الجسم، فيتجلى التأثير البيولوجي في تشكيل هذه الدوائر"3. والمساحة والمحيط– من وجهة نظري- يمثلان علاقة طردية، فكلما اتسع محيط الدائرة اتسعت المساحة، وكلما ضاق محيط الدائرة ضاقت المساحة. بالإضافة إلى ما ذكره الناقد عن البعد الديني للمكان، فإن هذا البعد ينطبق منذ الوهلة الأولى على عنوان الرواية وهو، الغيوم ومنابت الشجر، فالعنوان يحمل بعداً مكانياً دينياً، ارتباط مكان منابت الشجر بالغيوم، كما تتصل بقضية القضاء والقدر، والأمور الغيبية، والاتكال على الله - عز وجل- والذي يتمثل في تأدية صلاة الاستسقاء.

---

[1] - البليهد، جماليات المكان في الرواية السعودية، ص 170ص171

[2] - أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 116

[3] - أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق،، ص 117

وتحقيقا لمفهوم الجماليات تناول الناقد الوظائف الجمالية للمكان، ومنها الوظيفة التخييلية، يقول: تلجأ الروائية رجاء عالم في معظم أعمالها إلى استثمار وظيفة التخييل بقدر مكثف مع إضفاء صبغة أسطورية على المكان المتعين سلفاً من خلال إشارات النص التي تؤكد مرجعيته الواقعية وألفته لدى المتلقي، ولكن الوظيفة التخييلية تحيل المكان/ البيت المألوف إلى عوالم أسطورية متخيلة لا تخلو من تقاطعات مع الواقع لتبدأ مخيلة المتلقي في مقاربته تقول الرواية:" على المنعطف العشرين للدرب الضيق الذي تتخلله سلالم متآكلة يقوم البيت، بيت نصيب، وكل مغارب مكة تتجمع على قمة هذا البيت على جبل هندي المتربع بقاب المدينة، ينافس القلعة التركية في إخفاء شموس مكة والتطاول للنجوم[1]." يقول: وإذا كان الراوي مندهشا في وصفه لهذا البيت الذي أصبح مثيراً للعجب حتى أن لا أحد يملك أن يتجاوز البيت دون أن يرفع عينه لخوارجه التي تبدو داخلة بعسكرها الحجر في الأفق. فإن مخيلة المتلقي أيضاً لا تقوى إلا أن تحلق لمحاولة القبض على أبعاد هذا البيت بعد أن ظهر وفق رؤية جديدة غير مألوفة لديه، فجعلته يتساءل: من يملكه؟ من يسكنه؟ ما حكايته؟ ما الأحداث التي شهدها أو سيشهدها؟! ويظل الفضول يحفز مخيلة المتلقي على مزيد من التحليق في أجواء هذا المكان الذي اتفقت الأنظار على اعتباره أعلى بيوت الجبل أو مكة على الإطلاق، إذا أخذنا في الحسبان قاعدته الجبلية التي ترفعه للأعلى، لذا يظل مثار فضول أهل الجبل والناظرين من بقية الأحياء[2].

ولم يدرس النقاد – في حدود علم الباحثة- الأسلوبية الشعرية، التي تتعلق بالانزياح التركيبي والدلالي في الرواية السعودية، كالتقديم والتأخير، والحذف، وانزياح المسند عن المسند إليه، والصف عن الموصف ...ألخ.

---

[1] - عالم، رجاء، خاتم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2007م، ص 5

[2] - البليهد، جماليات المكان في الرواية السعودية، ص 222/221.

الخاتمة

بعد دراستي لموضوع "مناهج الدراسة في الرواية العربية في المملكة العربية السعودية" على مدى أربعة فصول. توصلت إلى النتائج التالية:

ثمة اتفاق بين النقاد، على أن تاريخ نشأة الرواية السعودية يعود إلى سنة 1930م، وهو العام الذي صدرت فيه رواية التوأمان لعبد القدوس الأنصاري؛ مما يعني أنها أول رواية تظهر في المملكة العربية السعودية، ويمكن القول بأنها أول رواية في الجزيرة العربية بأكملها. من ناحية أخرى، يتفق نقاد الرواية المحلية، على أن رواية " ثمن التضحية" (1959م) لحامد دمنهوري، تمثل مرحلة النضج الفني للرواية المحلية. بينما تُعد رواية بريق عينيك لسميرة خاشقجي عام 1960م، أول رواية نسائية سعودية.

لاحظت الأعمال النقدية إدراك عـدد مـن الـروائيين السـعوديين للتغيـرات الاجتماعية، وضرورة التعبير عنها، ورصد المتغيرات التي قـادت إليهـا، فكتبـوا مجموعة من الروايات، صوروا من خلالها المجتمع السـعودي، ومشـكلاته فـي مراحله المختلفة، وبيئاته المتنوعة بحس واقعي يقظ، حاول أن يرصـد بدقـة أهـم القضايا الاجتماعية التي تخص المجتمع السعودي، وبالتحديد المرأة السعودية.

خضعت العديد من الروايات النسائية السعودية للدراسات الثقافية، ويرجع ذلك إلى نظرة المجتمع السعودي للمرأة، وعدم السماح لها بتجاوز ما تفرضه العادات والتقاليد من قيود على المرأة.

أما الدراسات الأسلوبية، فتحتل مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة، وقد حصر النقاد دراستهم الأسلوبية للرواية العربية السعودية – في حدود تقديري- في ثلاث مناهج أسلوبية، الأسلوبية التعبيرية أو التقليدية، الأسلوبية الإحصائية، الدائرة الفيلولوجية.

المراجع

إبراهيم، عبد الله، (2003م)، "**النقد الثقافي مطارحـات فـي النظريـة والمـنهج والتطبيـق**"، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

إبراهيم، نبيلة، (1980م)، **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثـة**، النادي الأدبي بالرياض.

ابن سليم، أحمد سعيد (1420هـ)**موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائـة عام من 1319هـ، 1419هـ**، ط2، النادي الأدبي بالمدينة المنورة، القسـم الأول ، ص 44.

ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، (2004م)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط3.

أبو العدوس، يوسف،(2007م)، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، دار المسيرة، عمـان، ط1.

أبو ملحة، محمد بين يحيى، **صورة المجتمع في الرواية السعودية في الفترة مـن 1400/1420هـ دراسة موضوعية فنية**، بحث مقدم لنيل درجة الـدكتوراه في تخصص الأدب العربي، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم.

الأحمدي، عبد الرحيم مطلق،(1986م)، **الاتجاهات الاجتماعية في القصة القصيرة في المملكة العربية السـعودية**، قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في قسم الدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.

أركون، محمد، نزعة (د.ت)، **الأنسنة في الفكر العربي جيل مسكويه والتوحيـدي**، دار الساقي، بيروت.

إمبرت، إنريك أندرسون،(1992م)، **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: الطـاهر أحمـد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط2.

أمين، بكري شيخ، (2006م)، **الحركة الأدبية في المملكة العربية السـعودية**، دار العلم للملايين، بيروت، ط15.

الأنصاري، عبد القدوس، (1994م)، **رواية التوأمـان**، دار مجلة المنهل للصـحافة والنشر، ط 3.

أيزابرجر، أرثر، (2003م)، **النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**، ترجمة، وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة.

باربيريس، بيير، (1997م)، "مدخل إلى مناهج النقد الأدبـي، ترجمـة: رضـوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، " **مجلة عـالم المعرفـة**، العـدد 221، ص165-167.

بدر، عبد المحسن طه، (1977م)، **تطور الرواية العربية الحديثة فـي مصـر**، دار المعارف، مصر، ط3.

بعلي، حفناوي، (2007م)، **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**، الدار العربيـة للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1.

البعول، إبراهيم عبد الجواد، (1997م)، **الاتجاهات الأسلوبية فـي النقـد العربـي الحديث**، د,م، ط1.

البغدادي، مريم، (1982م)، **المدخل في دراسة الأدب**، الكتاب الجامعي، جدة، ط1.

بلمشري، مصطفى، (1427م)، "النص الجديد وآفاق الرؤية الإبداعية"، **مجلة أفنان** يصدر عن النادي الأدبي بتبوك، العدد 12، ص137-139.

البليهد، حمد، (د.ت)، **جماليات المكان في الروايـة السـعودية**، ص دار الكفـاح، الدمام.

بوطيب، عبد العالي، (د.ت)، آليات الخطاب الإشهاري، **مجلة علامات في النقـد**، المجلد 13، الجزء49، النادي الثقافي بجدة، ص312.

ثويني، حميد آدم، (2006م)، **فن الأسلوب**، دار صفاء، عمان، ط1.

جريدي، سامي، (2008م)، "**الكتابة على الجسد في الرواية السـعودية**"، الروايـة وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، ملتقى الباحة الثقافي الثـاني، ط1.

جريدي، سامي، (2008م)، **الرواية النسائية السعودية**، خطاب المـرأة وتشـكيل السرد، الانتشار العربي، بيروت، ط 1.

الجهني، ليلي،(1998م) **الفردوس اليباب،** منشورات الجمل ،ط1.

جولدمان، لوسيان، (1993م)، **مقدمات في سوسيولوجية الرواية**، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار، ط1.

الحارثي، محمد مريسي، (1989م**)، الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري،** نادي مكة الثقافي الأدبي.

الحازمي، حسن، (2006م**)، البناء الفني في الرواية السعودية دراسة نقدية تطبيقية،** النادي الأدبي، جازان، ط1.

الحازمي، حسن، (2008م**)، البطل في الرواية السعودية**، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، ط2.

الحازمي، حسن، واليوسف، خالد، **(**1429هـ**)، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية الرواية مدخل تاريخي دراسة ببليوجرافية ببلومترية،** نادي الباحة الأدبي، ط 1.

الحازمي، منصور، **(**1981م**)، فن القصة في الأدب السعودي الحديث**، دار العلوم، الرياض.

حجازي، مصطفى، **(**2001م**)، التخاف الاجتماعي**، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، معهد الإنماء، بيروت.

حسن، حسين الحاج، (1986م**)، علم الاجتماع الأدبي**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2.

حسن، عمار على،(2002م) **النص والسلطة والمجتمع القيم السياسية في الرواية العربية**، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة.

حماد، سهيلة زين العابدين، (2009م**)، توظيف الأسطورة في الرواية والقصة السعودية رجاء عالم أنموذجاً،** مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث، وكالة الثقافة والإعلام، الرياض.

حمادة، إبراهيم، (1982م**)، مقالات في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة.

الحمد، تركي،(د.ت)، التعددية الحضارية .. صدام أم وئام، **مجلة علامات في النقد،** المجلد 13، العدد 49، ص101.

الحمداني، حميد، (1990م)، **النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

الخراط، إدوارد، (1995م)، الكتابة النسائية أشد احتفاء بالتيمة الشـعرية، **جريـدة المدينة**، العدد 1187.

الخطيب، عماد علي سليم، **في الأدب الحديث ونقده**، ص 30

خليل، إبراهيم، (2003م)، **في النقد والنقد الألسني**، أمانـة عمـان الكبـرى. دار المسيرة، عمان، ط1.

خورشيد، فاروق، (1975م)، **في الرواية العربية عصر التجميـع**، دار الشـروق، القاهرة، ط2.

درويش، أحمد، (د.ت)**، دراسة الأساوب بين المعاصـرة والتـراث**، دار غريـب للطباعة والنشر، القاهرة.

ديب، السيد محمد، **(**1995م**)، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور**، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط2.

ربابعة، موسى، (2003م**)، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، دار الكندي، إربد، ط1.

الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، (2007م**)، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً.** المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5.

الزهراني، معجب، (1421هـ)، "**أزمنة جديدة في الرواية السـعودية**"، الكويـت، العدد 498، ص59.

الساسي، عمر الطيب، (1981م)، " دراسات في الأدب العربي السعودي "، **مجلـة المنهل**، العدد 7، ص505.

ساعاتي، يحيى، **(**1997م**)، الأدب العربـي فـي المملكـة العربيـة السـعودية: ببليوجرافيا**، دار العلوم، الرياض.

السبيل، عبد العزيز، (1419هـ)، " **مرحلة النشأة في الرواية السعودية** "، ضـمن بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، جامعة أم القرى.

السبيل، عبد العزيز، (1424هـ)، "**الرواية المحلية:** رؤية فـي مرحلـة النشـأة " الرواية بوصفها الأكثر حضوراً، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط 1.

السروي، صلاح السيد، وإبراهيم، محمد علـي، **(2000م)، علـم اجتمـاع الأدب دراسات نظرية وتطبيقية،** القاهرة.

السعافين، إبراهيم، **(1987م)، تطور الرواية العربية الحديثـة فـي بـلاد الشـام 1870م/1967م،** دار المناهل، ط2.

سكاربيت، روبيرا، **(1978م)، سوسيولوجيا الأدب**، ترجمة: آمال أنطوان عرموني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1.

سلدن، رامان، (1998م)، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصـفور، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة.

سليمان، فتح الله، (2008م)، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، دار الأفـاق العربية، القاهرة.

السيف، محمد، (1424هـ)، **المدخل إلى دراسة المجتمع السعودي**، دار الخريجي، الرياض، ط2.

شحيد، جمال، (1982م)، **في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان**، دار ابن رشد، ط1.

الشدوي، علي، (1427هـ)، " **ما قبل البدايات في مسيرة الرواية النسـائية فـي السعودية** "، خطاب السرد الرواية النسائية السعودية، النادي الأدبي الثقافي، بجدة.

شطا، أمل، **رواية آدم .... يا سيدي**، شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر، جدة، د.ن، ص 16

الشنطي، محمد صالح، " **اتجاهات الرواية السعودية في الحقبة الأخيرة** "، الروايـة بوصفها الأكثر حضورا، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط 1، 1424هـ.

الشنطي، محمد صالح، (1995م)، **في الأدب السعودي وفنونه واتجاهاته ونمـاذج منه،** دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط 1.

الشنطي، محمد صالح، (2003م)، **فـن الروايـة فـي الأدب العربـي السـعودي المعاصر،** دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط 2.

الشنطي، محمد صالح، (2004م)، **في النقد الأدبي الحديث، مدارسه، ومناهجه، وقضاياه (ودراسات نقدية تطبيقية)،** دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط2.

الصانع، رجاء عبد الله، رواية بنات الرياض، دار الساقي، بيروت، ط5، 2006م.

ضيف، شوقي، (1995م)، **تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة.

ضيف، شوقي، **البحث الأدبي –طبيعته- مناهجه – أصوله- مصادره**- دار المعارف، ط 9، القاهرة، ص 100

ظلام، سعد، (1996م)، **مناهج البحث الأدبي، دراسة تحليلية تطبيقية**، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، ط 2.

عالم، رجاء، (1995م)، **طريق الحرير**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

عالم، رجاء، (2002م)، **رواية موقد الطير**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

عالم، رجاء، (2007م)، **خاتم**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2.

العاني، شجاع مسلم، (1994م)، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط1.

العباس، محمد، (1419هـ)، **حداثة مؤجلة، كتاب** الرياض، يصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض.

عبد الباري، ماهر شعبان، (2009م)، **التذوق الأدبي: طبيعته- نظرياته- مقوماته- معاييره- قياسه-**، دار الفكر، عمان، ط1.

العتيبي، فيصل بن سعيدان، (1429هـ)، **حقيقة رواية بنات الرياض**، دار الرياض، ط1.

العجيري، عبد الله بن صالح، (د.ت)، **من عبث الرواية نظرات من واقع الرواية السعودية**، د.م.

العطوي، مسعد، (1428هـ)، "**رواية بنات الرياض"، الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية،** ملتقى الباحة الثقافي الثاني، النادي الأدبي بالباحة، ط1.

العليان، قماشة، (1428هـ)، **رواية أنثى العنكبوت،** دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، ط5.

عليمات، يوسف، (2004م)، **جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجاً،** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1.

عواد، محمد حسن، (1990م)، **أعمال العواد كاملة**، دار الجيل، القاهرة.

عوض، إبراهيم، (2003م)، **مناهج النقد العربي الحديث**، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة.

العوين، محمد بين عبد الله، (2002م)، **صورة المرأة في القصة السعودية**، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض.

العوين، محمد،(1430هـ) **قضايا المرأة السعودية من خلال السرد،** مطابع الشرق الأوسط، ط1.

عياشي، منذر، (2003م)، "**النقد الثقافي بين العلم والمنهج قراءة في كتاب عبد الله الغذامي**"، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

غازي، خالد، (1993م)، " ملامح بدايات الرواية السعودية "، **مجلة المنهل**، العدد 510، ص70-81.

الغذامي، عبد الله محمد، (2002م)، "النقد الثقافي"، **فصول مجلة النقد الأدبي،** القاهرة، العدد 59، ص46.

الغذامي، عبد الله محمد، (2008م)، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية،** المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4.

الغذامي، عبد الله، اصطيف، عبد النبي، (2004م)، **نقد ثقافي أم نقد أدبي،** دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1.

الغذامي، عبد الله،(2008م) **حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية**، المركـز الثقافي العربي، بيروت، ط4،

فؤاد، عاطف أحمـد، (1996م)، **علـم اجتمـاع الأدب**، دار المعرفـة الجامعيـة، الإسكندرية.

فرح، محمد سعيد، وعبد الجواد، مصطفى خلف، (2009م)، **علـم اجتمـاع الأدب**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

فضل، صلاح، (1986م)، **الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار الآفـاق الجديـدة، ط3، بيروت.

فضل، صلاح، (2007م)، **في النقد الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

فضل، صلاح، (د.ت)، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاتـه**، دار الأفـاق الجديـدة، بيروت.

قاسم، سيزا، (1985م)، **بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفـوظ**، دار التنوير، بيروت، ط1.

قاسم، فاطمة الياس (2009م)، " بين رجاءين: الرواية النسـائية السـعودية تهجـر عالمها وتصنع انفلاتها، **جريدة الوطن**، الأحد، 10 / مايو /العدد 3145.

قاسم، فاطمة إلياس، (2007م)، "**شهريار حياً.. شهريار ميتاً: ولاء الخطاب الأنثوي الإبداعي في حكايات آدم يا سـيدي"، خطـاب السـرد الروايـة النسـائية السعودية**، النادي الثقافي الأدبي، جدة.

القاعود، حلمي محمد، (2006م)، **النقد الأدبي الحديث بداياته**، دار النشر الـدولي، ط1.

القحطاني، سلطان، (1424هـ)، " **الرواية السعودية ومنهجية الخطاب النقـدي** "، الرواية بوصفها الأكثر حضورا، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط 1.

القحطاني، سلطان، (1998م)، **الرواية في المملكة العربيـة السـعودية، نشـأتها وتطورها**: دراسة تاريخية نقدية، دار المؤلف، ط1.

القحطاني، نورة سعيد، (2008م)، "**جدلية التوقع وفاعلية النص**"، الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، ملتقى الباحة الثقافي الثاني، ط1.

القرشي، عالي سرحان، (2008م)، ""**تقوب المكتسب الثقافي في الرواية النسـائية السعودية"،** الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السـعودية، ملتقـى الباحة الثقافي الثاني، ط1.

قميحة، مفيد، (1981م)، **الاتجاه الإنساني في الشعر العربي**، دار الآفاق الجديـدة، بيروت، ط1.

قميحة، مفيد،(1981م) **نزعة الأنسنة في الفكر العربي جيل مسكويه والتوحيـدي،** محمد أركون، دار الساقي، بيروت، د.ن.

كشغري، أميرة، (2007م)، "**قراءة في رواية الفردوس اليبـاب**" خطـاب السـرد الرواية النسائية السعودية، النادي الأدبي الثقافي، بجدة.

لحمداني، حميد،(1990م) **النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،.

اللويمي، محمد، (2005م)، **في الأسلوب والأسلوبية**، د.م، ط1.

مجموعة من المؤلفين،(1997م) **دراسات في نظرية الأنواع الأدبيـة المعاصـرة،** ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع ط1.

محسب، محي الدين، (1418هـ)، **الأسلوبية التعبيرية عند شارل بـالي أسسـها ونقدها،** نادي القصيم الأدبي، ط1.

المديهش، منى، (2009م)، **لغة الرواية السعودية**، دار المفردات، الرياض، ط1.

مرتاض، عبد الملك، (1998م)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، **عـالم المعرفة،** العدد 240، ص141.

المشري، عبد العزيز، (د.ت)، **الغيوم ومنابت الشجر**، مختارات فصول سلسلة أدبية شهرية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

المناصرة، حسين، (2008م)، **ذاكرة روايـة التسـعينات قـراءات فـي الروايـة السعودية**، دار الفارابي، بيروت، ط 1.

المناصرة، عز الدين، (2005م)، **النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكـي**، دار مجدلاوي، عمان، ط1.

مندور، محمد،(د.ت) **في الأدب والنقد**، نهضة مصر، القاهرة، ص 61.

المهوس، منصور، (2008م)، **صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية**، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط1.

النعمي، حسن، (1426هـ)، " خطاب الرواية النسائية في المملكة بين سطوة الفكر وشرط الفن " **مجلة أفنان**، النادي الأدبي، تبوك، العدد 11، ص31-32.

النعمي، حسن، (2004م)، **رجع البصر، قراءات في الرواية السعودية**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط 1.

هندي، عثمان حسين عثمان، وعبد الله نادية جبر، (2006م)، **المدخل إلى علم الاجتماع**، مكتبة الرشد، الرياض، ط2.

الهويمل، حسن بن فهد، (1422هـ)، " مدخل لدراسة الإبداع القصصي والروائي والمسرحي في المملكة " **جريدة الجزيرة**، العدد 10435، ص30.

الهويمل، حسن بن فهد، (1996م)، " مدخل لدراسة الحركة النقدية في المملكة العربية السعودية، نقد القصة والرواية "، **مجلة الفيصل**، العدد 236، ص71.

وادي، طه، (1994م)، **دراسات في نقد الرواية، دار المعارف**، دار المعارف، القاهرة، ط3.

الوشمي، عبد الله، (2009م)، **فتنة القول بتعليم البنات في المملكة العربية السعودية مقاربة دينية وسياسية واجتماعية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

وغليسي، يوسف، (2008م)، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1.

ويليامز، رايموند، (1999م)، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، ترجمة هارون عبد القادر، **مجلة عالم المعرفة**، الكويت، العدد 246، ص138.

يس، السيد، (1970م)، **التحليل الاجتماعي للأدب**، مكتبة الأنجلو المصرية.